3 1761 05248261 9

MOSAÏQUES ROMAINES

DES

MUSÉES DE LYON

MOSAÏQUES ROMAINES DES MUSÉES DE LYON

PAR

PHILIPPE FABIA

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LYON

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

LYON

MCMXXIII

N4
S755
L42
1903

AVANT-PROPOS

La belle collection de mosaïques romaines que possèdent les musées de Lyon, commencée sous François Artaud, le véritable initiateur de la transformation du Palais Saint-Pierre en Palais des Arts, s'est accrue au temps de ses successeurs Comarmond et Martin-Daussigny, et encore dans les dernières années. Non seulement donc la série des notices d'Artaud est aujourd'hui incomplète, mais même celle de Comarmond. Il s'agissait d'abord de les compléter. Il s'agissait aussi et surtout de compléter chacune de leurs notices et de les corriger, en tenant compte, pour l'historique, des documents que le parti-pris de l'un et la paresse de l'autre ont négligés, pour la description, du progrès des connaissances archéologiques.

Toutes les pièces qui composent notre collection ne sont pas d'origine lyonnaise ; plusieurs, la moitié presque, furent découvertes à Vienne ou dans le faubourg antique de Vienne, à Sainte-Colombe et Saint-Romain-en-Gal. Quelques morceaux sont de provenance inconnue ou incertaine.

Outre les mosaïques lyonnaises recueillies et conservées dans nos musées, il existe ou il existait dans le sous-sol de Lyon un nombre considérable de pavements romains qui ont été détruits ou laissés en place, un nombre beaucoup plus

*considérable qu'on ne le croirait d'après la liste fournie par l'*Inventaire des mosaïques de la Gaule. *J'espère pouvoir publier bientôt l'ensemble des renseignements que je me suis procurés sur ces monuments perdus ou abandonnés, mes* Recherches sur les mosaïques romaines de Lyon.

I

LA MOSAÏQUE MACORS

(Jeux du Cirque)

BIBLIOGRAPHIE. — *Archives municipales de Lyon*, série R^2, Musées (acquisitions, recherches archéologiques, travaux, collections) = *Arch. mun.*, R^2 a. — *Ibid.*, série M^1, Palais des Arts (architecture, restauration et travaux divers) = *Arch. mun.*, M^1 a. — *Ibid.*, même série, Palais des Arts (architecture, secours contre l'incendie, École des Beaux-Arts, Musées, collection Bernard) = *Arch. mun.*, M^1 b. — *Ibid.*, même série, Palais des Arts (architecture, expositions et réunions, toiture, continuation du Palais sur la rue de l'Hôtel-de-Ville) = *Arch. mun.*, M^1 c. — *Ibid.*, même série, Palais des Arts (correspondance) = *Arch. mun.*, M^1 e. — F. ARTAUD, *Histoire abrégée de la peinture en mosaïque, suivie de la description des mosaïques du Midi de la France*, in-4, et *Mosaïques*

de Lyon et des départemens méridionaux de la France (album), in-folio, Lyon, 1835 = ARTAUD, 1835. — Idem, *Description de la mosaïque de M. Macors*, in-8, 1806 = ARTAUD, 1806, in-8. — Idem, *Description d'une mosaïque représentant des jeux du cirque*, in-folio, Lyon, 1806 = ARTAUD, 1806, in-fol. — B. VERMOREL, *Historique et statistique des voies publiques comprises dans les quartiers de Bellecour, Ainay, Perrache et presqu'île Perrache*, 2 vol. gr. in-8 (manuscrit déposé aux archives municipales de Lyon) = VERMOREL, *Historique*. — *Idem*, plusieurs volumes de notes manuscrites, aux mêmes archives = VERMOREL, *Notes*. — COMARMOND, *Description des antiquités et objets d'art contenus dans les salles du Palais des Arts de la ville de Lyon*, in-4, Lyon, 1855-1857 = COMARMOND, *Description...* — Le surplus de la bibliographie sera donné dans les notes.

I

1. Il y a un siècle, Lyon ne dépassait point, au midi, entre Rhône et Saône, la ligne des vieux remparts d'Ainay. Encore les espaces non bâtis, des remparts à Bellecour, étaient-ils nombreux et vastes. Parmi ceux que les constructions neuves entamaient déjà, se trouvait le clos Macors. Vers 1821, Fortis [1] écrit que, si l'on pénètre dans la ville par la rue de Puzy — portion médiane de l'actuelle rue Auguste-Comte —, on aperçoit à l'entrée deux pavillons, dont « l'un était celui d'une habitation agréable, appelée pendant plusieurs années jardin des Mosaïques », parce que le propriétaire y avait découvert, en 1806 et 1809, quelques-uns de ces pavements, vestiges du passé romain, entr'autres la mosaïque des Jeux du cirque et celle de Méléagre. Il ajoute : « Le jardin a été détruit et l'on y a élevé des maisons ». Quelles étaient l'origine et l'étendue de ce domaine ?

Lorsque les Jésuites furent expulsés du royaume, en 1762, ils possédaient à Lyon, dans le quartier d'Ainay, une grande propriété, le noviciat de Saint-Joseph et ses dépendances, bâtiments et jardins, laquelle, avec

1. *Voyage pittoresque et historique à Lyon*, I, 1821, p. 130 et suiv.

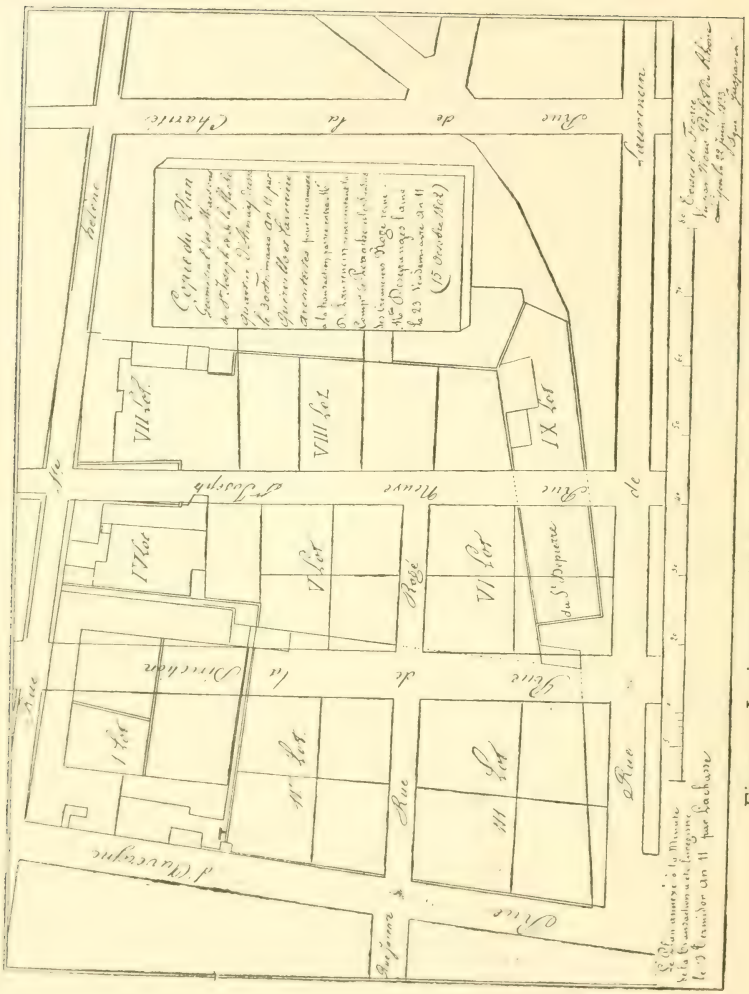
l'établissement des Chevaliers de l'Arc en main, ou maison de la Flèche, qui la confinait au sud, avait pour limites au nord la rue Sainte-Hélène, au couchant la rue d'Auvergne, au midi les remparts de la ville — plus tard rue Laurencin, maintenant rue des Remparts-d'Ainay —, au levant un mur de clôture correspondant à l'actuelle rue de la Charité ou plus exactement à la face postérieure de ses maisons occidentales. Les biens des Jésuites furent d'abord mis sous séquestre, puis vendus en 1775 à la Compagnie Pierre Rogé. Les créanciers de celle-ci, par suite de la transaction du 23 vendémiaire an XI (15 octobre 1802) avec M. de Laurencin, représentant la Compagnie Perrache, les revendirent en neuf lots, en y comprenant la maison de la Flèche [1] et réserve étant faite du terrain nécessaire à l'ouverture ou au prolongement de certaines rues. Le 16 brumaire an XII (8 novembre 1803), Paul Macors, pharmacien, acquit les quatre lots II, III, V et VI, c'est-à-dire tout le terrain compris entre les bâtiments des Jésuites au nord, la rue d'Auvergne au couchant, les remparts au midi, au levant la rue Neuve-Saint-Joseph, ou rue de Puzy, ouverte dès 1803. Mais, le jour de l'adjudication, il « élut en amis » pour les lots II et III Cohert ou Couhert et pour le lot V Boirié [2]. Donc, à vrai dire, il ne possédait que le lot VI, l'espace entre la rue de Puzy, les remparts et le tracé idéal des deux rues projetées, au nord la rue Rogé — maintenant portion orientale de la rue Jarente —, au couchant la rue de la Direction, plus tard partie de la rue Bourbon et maintenant de la rue Victor-Hugo.

Néanmoins nous verrons bientôt qu'il agissait en propriétaire dans le lot III, et que les contemporains regardaient ce lot comme lui appartenant, puisqu'ils désignaient sous les noms de clos Macors et jardin des Mosaïques tout l'espace entre la rue de Puzy, les remparts, la rue d'Auvergne et la rue projetée Rogé ou mieux la lisière nord de celle-ci, Macors jouissant précairement du terrain réservé pour la rue Rogé, de même qu'il jouissait de la

---

1. Voir le plan, fig. 1. L'original de ce plan est aux arch. mun., série O¹, rues, acquisitions ; dossier de la rue Bourbon, liasse Dépierre.

2. Arch. mun., série dossier et liasse cités : 9 avril 1812, cahier des charges rédigé par Desgranges aîné... ; 18 décembre 1818, mémoire pour les s^rs Dépierre ; 1824 (?), analyse des pièces fournies par les s^rs Dépierre. — Vermorel, *Historique*, p. 433 et suiv., 468 et suiv. ; *Notes*, 5, p. 994 et suiv. — L'assertion de Comarmond, *Description...*, p. 686, est totalement fausse : « Ce jardin dépendait du clos du couvent Saint-Michel, avant 1793, époque où il fut vendu comme propriété nationale ».


Rue de la Charrie
Rue de la Flèche
Rue de la Rivière
Rue de la Rivière
Rue de la Rivière

rue future Bourbon [1]. C'est ce qui explique l'assertion de Cochard, en 1817 [2], que la rue des Mosaïques — ainsi nomme-t-il la rue Rogé [3] — « vient d'être percée à travers le jardin de M. Macors ». S'il fallait en croire Artaud, ce jardin aurait été beaucoup plus grand et aurait compris pour le moins l'ensemble des quatre lots ; car il situe [4] « dans le jardin de M. Macors » la mosaïque Vial qui se trouvait, nous le verrons, sur le lot II, au nord de la rue Rogé, et affirme [5] que sa planche XVII, où figurent des mosaïques placées à l'est de la rue de Puzy et à l'ouest de la rue d'Auvergne, « offre le plan des mosaïques que l'on voyait près d'Ainay, sous le règne de Napoléon, dans le clos de M. Macors, appelé jardin des Mosaïques ». En ce qui concerne la mosaïque Vial, Cochard le contredit formellement, puisqu'il la situe , [6] en 1810, « dans le jardin attenant à celui de M. Macors » et [7], en 1817, dans « le jardin Vial ». D'autre part, Dépierre, acquéreur du seul lot VI après le décès de Macors, exagérait en sens inverse, quand il s'intitulait « propriétaire du jardin dit des Mosaïques » [8].

2. C'est sur le lot VI que la mosaïque des Jeux du cirque fut remise au jour, « le 18 février 1806, par des ouvriers qui faisaient un réservoir ; elle était à un mètre (3 pieds) de profondeur, sous un lit de terre végétale, sans indices de ruines. Nous avons remarqué qu'elle avait été recouverte, avec intention de la conserver. On a trouvé à sa surface une légère couche de gravier rougeâtre, provenant d'un ciment décomposé, et, par dessus, un

---

1. Voir le plan du lot VI, fig. 2. L'original de ce plan est aux Archives municipales (série et liasse citées).

2. *Description historique de Lyon*, p. 46. C'est sans doute aussi pour cela que *(Petites Affiches de Lyon*, 7 mars 1810, p. 7), « les jardiniers du jardin des Mosaïques », offrant de recevoir et soigner tous arbustes en pots et en caisses, indiquent l'entrée de la rue d'Auvergne, « vis-à-vis la rue Jarente », dont la rue Rogé sera l'exact prolongement.

3. « On ne saurait donner un nom plus convenable à la rue qui vient d'être percée... ». Il y insiste dans *le Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon*, 1826, p. 549 : « Rue des Mosaïques... conserve le souvenir de la découverte faite dans ce local... de la mosaïque des jeux du cirque... et de celle représentant Atalante et Méléagre... ».

4. 1835, p. 63.

5. *Ibid.*, p. 77.

6. *Indicateur de Lyon pour* 1810 ; *Curiosités...*, p. 12. Cette notice n'est pas signée ; mais Cochard s'en déclare l'auteur dans la préface de la *Description historique de Lyon*.

7. *Description historique...*, p. 47. Dans « le jardin Vial qui aboutit également à la rue des Mosaïques... ».

8. Arch. mun., série R^2a, 15 novembre 1815, lettre de Dépierre au maire.

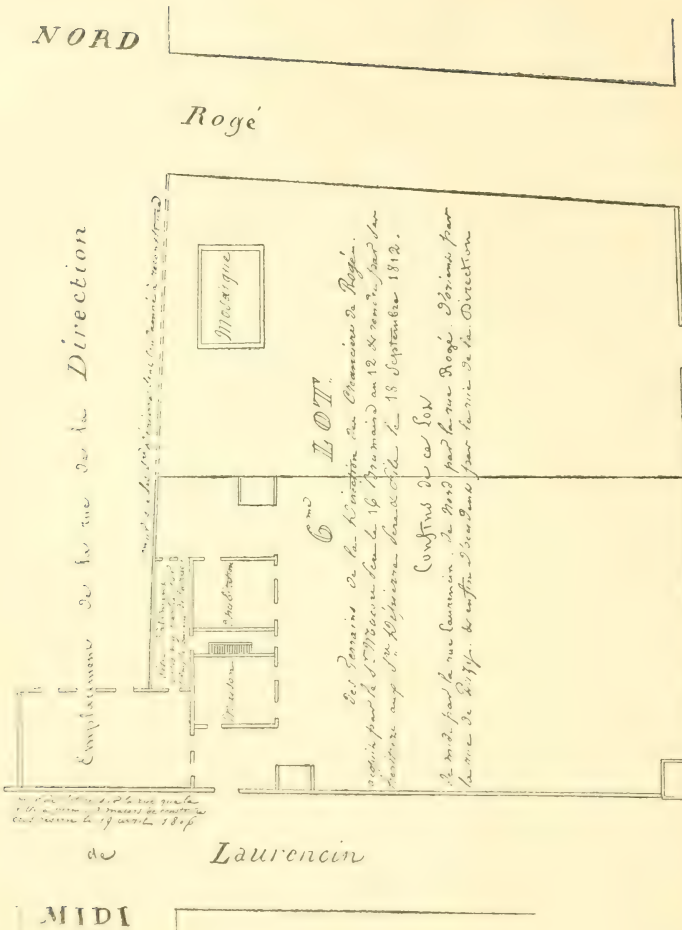


Fig. 2 — Plan de l'ancien lot VI acquis par les Dépierre.

rang de débris de tuiles romaines à rebords ». Ainsi parle Artaud [1]. Un autre témoin contemporain, Delandine, qui, dans le *Bulletin de Lyon* [2], informa le premier le public de la découverte, nous apprend que les fouilles étaient dirigées par un architecte « plein de douceur et de lumières, M. Querville ». D'après Artaud, la conservation du pavement était « entière à part quelques légères dégradations qui ne nuisent cependant point au développement du sujet » ; mais d'une grecque ou méandre qui l'entourait et « servait à l'agrandir », il n'y avait plus que des « restes infiniment dégradés » [3]. Il ajoute que « sa direction est du nord au sud avec une légère déclinaison sud-ouest » [4], ce qui veut dire que les grands côtés du rectangle qu'elle forme avaient sensiblement la direction nord-sud. Delandine spécifie que le petit côté où l'on voit « la barrière du cirque », les *carceres*, était au nord [5].

Le témoignage d'Artaud ne fournit qu'une indication approximative du lieu de la découverte [6]...: « dans son jardin » — le jardin de M. Macors — « situé près de l'abbaye d'Ainay... La place qu'elle occupe est à deux cents pas du local où s'élevait jadis le temple d'Auguste à l'ancien confluent du Rhône et de la Saône », c'est-à-dire à deux cents pas de l'église d'Ainay que l'on croyait alors bâtie sur l'emplacement du temple de Rome et d'Auguste.

---

1. Sur la date, le lieu et toutes les circonstances de la découverte, voir Artaud, 1806, in-8° (= *Magasin encyclopédique*, 1806, IV, p. 160 et suiv.) ; 1806, in-fol ; 1835, p. 41 et suiv. Les variantes de ces trois textes, en ce qui concerne la découverte, sont négligeables.

2. 8 mars 1806, p. 74 et suiv. Voir aussi *ibid.*, p. 82 et suiv. La mention de l'architecte Querville est à la p. 84.

3. L'architecte Querville, qui avait promis et commença, mais n'acheva point, devancé par Artaud, une description détaillée de la mosaïque, écrit, après en avoir donné les mesures : « Le surplus de son étendue se termine par des dégradations qui n'ont pas permis de découvrir les véritables limites de son premier état » (*Bulletin de Lyon*, 1806, p. 175).

4. De même Querville, *ibid.* Voir aussi Delandine, *ibid.*, p. 76.

5. *Ibid.*, p. 83.

6. M. Adrien Blanchet la reproduit en substance dans son *Inventaire*, n° 712, et ajoute, ce qui est faux : « sur l'emplacement de la rue des Remparts-d'Ainay ». La source directe de l'erreur est sans doute Duruy, *Histoire des Romains*, IV, 1882, p. 43, note 1 : « sur l'emplacement de la rue des Remparts-d'Ainay » ; la source indirecte, Comarmond, *Description...*, p. 686 : « dans ce jardin qui appartenait à M. Macors... ; il était situé dans le pâté de maisons compris entre les rues Rogé et des Remparts-d'Ainay, au nord et au sud ; à l'est et à l'ouest, entre celles de Puzy et de Bourbon ». Ces limites, d'ailleurs, ne sont pas celles du jardin Macors, mais du lot VI seulement. Martin-Daussigny, *Dissertation sur l'emplacement de l'autel d'Auguste*, 2e édit., 1853, p. 9, situe la propriété Macors « rue du Rempart », désignation aussi insuffisante que celle de Cochard, *Indicateur de* 1810 ; *Curiosités*, p. 12 : « Dans le jardin de M. Macors sur les remparts d'Ainai ». Comarmond ajoute que « la mosaïque était vis-à-vis la maison Micoud ». Il veut dire la maison Michoud, rue de Puzy.

Mais le plan du même Artaud [1] permet de préciser : la mosaïque y est placée dans l'angle sud-est des rues Bourbon (Victor-Hugo) et Rogé (Jarente). Steyert [2] la localise sous l'actuel n° 24 de la rue Jarente, et Vermorel [3] sous le n° 39 de la rue Victor-Hugo. La première localisation est sans doute la plus exacte, quoique l'avantage paraisse revenir à la seconde, quand on examine et le plan d'Artaud et le plan inédit du lot VI que j'ai cité plus haut (fig. 2). Mais il faut savoir que, postérieurement à la date de celui-ci, l'axe de la rue Bourbon fut reporté de façon définitive à une quinzaine de mètres vers l'ouest [4]. Si donc le plan inédit met à bon droit la mosaïque presque en bordure de la rue projetée, Artaud n'aurait pas dû la mettre presque en bordure de la rue ouverte. Le mieux serait peut-être de dire qu'elle était située sous la partie occidentale du vaste immeuble que désigne Steyert.

3. « Pharmacien distingué » [5], Paul Macors, au jugement d'Artaud, était aussi « un ami éclairé des arts ». Ami zélé, tout au moins. Il le prouva d'abord en s'appliquant à procurer la conservation sur place de sa mosaïque et à lui donner le cadre qu'il estima digne d'elle. Il fit élever pour l'abriter « un petit temple d'ordre dorique grec » dédié « aux amis des arts » [6]. Elle lui valait, en échange, des satisfactions d'amour-propre auxquelles il n'était pas insensible. Sa belle découverte, que la double monographie d'Artaud fit promptement connaître hors de Lyon, avait été, affirme-t-il au début d'une lettre écrite en 1809 [7], « honorée... de la visite de tous les grands personnages » qui passaient dans cette ville. L'*Indicateur* de 1810 [8], parlant des deux mosaïques alors exposées dans le clos Macors, celle des Jeux du cirque et celle de Méléagre, lui décernait cet éloge : « Il n'a épargné non plus aucune dépense pour en assurer la conservation... Aussi voit-on chaque jour des

1. 1835, planche XVII.

2. *Nouvelle histoire de Lyon*, I, p. 262.

3. *Historique*, p. 862.

4. *Idem*, p. 861 et suiv., *Notes*, 5, p. 996.

5. Voir sa biographie dans Poidebard, Baudrier et Galle, *Armorial des bibliophiles du Lyonnais*, 1907, p. 336. Sur le sirop de Macors, voir *Bull. de Lyon*, 1807, p. 233.

6. Artaud, 1806, in-fol., note 24 ; cf. 1835, p. 55 ; *Indicateur de Lyon pour* 1810, *Curiosités...*, p. 13 ; Cochard, *Description historique de Lyon*, p. 46.

7. Celle qui sera analysée un peu plus bas.

8. *Curiosités...*, p. 13.

étrangers et des savans » se rendre pour les admirer dans ce jardin « dessiné avec goût » [1]. Le public lyonnais y fut admis une première fois du 5 au 20 juin 1806, moyennant « une modique rétribution » destinée en partie « aux ouvriers qui ont travaillé et travaillent encore » à la conservation du précieux monument, et en partie aux œuvres paroissiales d'Ainay. La journée du 26 juin, un jeudi, fut réservée aux maîtres de pension, instituteurs et institutrices, ainsi qu'à leurs élèves ; chaque chef ou conducteur de groupe reçut gratuitement un exemplaire de la petite monographie d'Artaud, en vente pour le public « chez le jardinier de M. Macors » [2]. Puis, le jardin est fermé, afin que la mosaïque reçoive « les dernières réparations dont elle est susceptible » [3]. Il s'agit sans doute de la construction du temple. Les entrées payantes recommencèrent-elles ensuite ? Probablement. Quoi qu'il en soit, le 15 octobre 1808 [4], « M. Macors prévient qu'à compter du 1er novembre jusqu'au 1er mai prochain, on ne pourra se présenter pour voir sa mosaïque ; que pendant ce temps il sera fait de nouvelles fouilles derrière sa maison, sur les ci-devant remparts d'Ainai et dans les jardins dont la vente a été annoncée par affiches [5], et que la dite vente sera différée jusqu'au retour de la belle saison ».

Le plan du lot VI (fig. 2) montre la maison en question presque en bordure de la rue projetée nord-sud (rue Bourbon ou de la Direction), la façade tournée à l'est. Macors se dispose donc à explorer le terrain du lot III. Sur la marche et les résultats de ces fouilles, autre manifestation de son zèle pour les arts, nous sommes renseignés par lui-même. Dès le 16 novem- 1808, il écrit [6] au maire, M. Fay de Sathonnay : « Depuis quatre jours j'ai

1. « Le jardin où elles sont a été dessiné avec goût ». Pour le rédacteur des *Curiosités*, Cochard, les deux mosaïques, l'une dans le lot VI, l'autre, nous allons le voir, dans le lot III, sont dans un seul et même jardin. Il a dit un peu plus haut, parlant des fouilles qui ont produit la découverte des deux mosaïques : « On ne peut que savoir gré à M. Macors du zèle avec lequel il s'est livré à faire des fouilles dans sa propriété ».

2. *Bulletin de Lyon*, 1806, p. 173 et 199.

3. *Ibid.*, p. 199.

4. *Ibid.*, 1808, p. 329. — Le 12 mai 1808, « en présence des sociétés savantes, dans le jardin de M. Macors, rue de Pusy, à la Mosaïque », il y avait eu des expériences de « dépuration et prompte bonification des eaux même les plus corrompues » par les fontaines à filtres Smith et Ducommun. *Ibid.*, p. 148 et 153.

5. Les *Petites Affiches de Lyon*, 20 juillet 1808, p. 2, contiennent l'annonce suivante relative sans doute à ce projet de vente : « Terrain à Saint-Joseph, quartier d'Ainai, qui pourra être divisé en huit lots ; s'adresser à Me Desgranges, notaire, place des Carmes, nº 85 ». Il s'agissait apparemment des lots II et III, les anciens lots Cohert, possédés alors par sa fille, la dame Laurent.

6. Arch. mun., R2a.

commencé mes fouilles dans le jardin faisant suite aux prisons de Saint-Joseph [1]. Huit hommes sont employés à cet ouvrage et, à l'instant où j'ai l'honneur de vous écrire, une nouvelle mosaïque se présente à nos regards. Je n'en connais pas encore le sujet ; mais j'ai cru devoir vous en prévenir le premier. Je continuerai mon travail avec le même zèle, espérant de votre justice et de la parole que vous avés bien voulu me donner que vous en partageriés les frais... ». Le 24 février 1809 [2], il adresse un rapport détaillé au préfet, M. d'Herbouville, qui lui envoie, le 1er mars [3], ses remerciements et ses félicitations. Macors atteste qu'il a fait ces nouvelles fouilles entraîné par le zèle que lui inspirèrent les désirs du préfet et du maire, « autant que par un penchant naturel à les seconder ». Il a soulevé la terre à dix pieds de profondeur « sur une surface présentant dans sa longueur deux cents pieds et dans sa largeur cinquante-six », suivant de l'est à l'ouest la route que lui avait tracée sa première découverte, jusqu'au mur de la rue d'Auvergne. Quant aux résultats de l'investigation et aux hypothèses de l'investigateur, ce n'est pas ici le lieu de les exposer en détail ; disons seulement que sa découverte la plus intéressante fut celle de la mosaïque de Méléagre, à l'extrémité occidentale du terrain fouillé. Bientôt, par ses soins, un pavillon la garantit des « injures de l'air » [4].

4. Si le maire de Lyon « partagea », comme il l'avait promis, les frais des fouilles de 1808-1809, nous l'ignorons. Mais un article de journal [5], évidemment inspiré par Macors, nous prouve que, tout ami des arts qu'il était, une aide pécuniaire lui semblait indispensable. Les découvertes passées en laissent prévoir d'autres, « lorsque la munificence du gouvernement suppléera à l'insuffisance de la fortune d'un particulier ». En attendant, Macors fait appel au concours des Lyonnais. « C'est pour conserver ce monument national » — la mosaïque des Jeux du cirque — « à la ville de

---

1. Les prisons de Saint-Joseph n'étaient autre chose que les anciens bâtiments des Jésuites. Voir Vermorel, pass. cités plus haut.

2. *Bulletin de Lyon*, 1809, p. 66 et suiv. Rapport reproduit textuellement, mais non daté, dans le *Magasin encyclopédique* de 1809, II, p. 364 et suiv. ; abrégé par Fortis, *Voyage... à Lyon*, II, 1822, p. 137 et suiv., qui le date de février 1809.

3. *Bulletin de Lyon*, 1809, p. 71.

4. *Indicateur de Lyon pour* 1810, *Curiosités*, p. 13 ; Cochard, *Description... de Lyon*, p. 47.

5. *Bulletin de Lyon*, 1809, p. 185 ; cf. 203.

Lyon, que M. Macors a conçu le projet de faire de son jardin un lieu de réunion, une promenade agréable et bien décorée, où les amis des lettres et des arts viendront cultiver les sciences, objet de leurs études, où les citoyens trouveront un délassement dans les belles soirées de l'été, où les voyageurs savans et curieux recevront accueil... ». Ce projet a rencontré l'approbation d'une société nombreuse « et choisie qui s'est réunie le 7 » juin 1809 « dans la maison attenant au jardin ». Ainsi fut constitué le « Cercle du Jardin des Mosaïques », lequel, durant l'unique année de son existence (1er juillet 1809—30 juin 1810), fut en fait beaucoup moins un Athénée qu'un lieu de plaisance dont les attractions ne différaient pas essentiellement de celles que les grandes brasseries du voisinage offraient alors à leur clientèle [1].

Exploité par l'artificier Arban, le lieu de plaisance survécut au cercle deux ou trois mois seulement. Le décès de Paul Macors, arrivé le 12 mars 1811 [2], entraîna bientôt la disparition du jardin lui-même des Mosaïques.

5. Quelques jours après, le 26 mars 1811 [3], le préfet, comte de Bondy, écrit au maire de Lyon que la « mort du sieur Macors doit occasionner la vente du jardin des Mosaïques » ; le conseil municipal est invité à délibérer « sur la conservation de ces mosaïques intéressantes sous le rapport de l'art et de l'histoire de Lyon ». Le pluriel, que nous retrouverons assez souvent dans les pièces du dossier des archives, désigne évidemment la mosaïque de Méléagre et Atalante avec celle des Jeux du cirque : tout le monde ne savait pas que la première n'était point la propriété de Macors. Dans la séance du 29 mai, M. de Vauxonne, premier adjoint, « fait lecture » de cette lettre préfectorale « relative aux mosaïques du jardin Macors, qui, par la mort de ce particulier, peuvent être alliénées *(sic)* et perdues pour la ville, si une acquisition de sa part ne lui conservait ce monument ». Le conseil renvoie l'examen de la question à une commission « chargée de lui faire un rapport sur la convenance d'acquisition, le prix et le placement

---

1. Voir Ph. Fabia, *le Jardin des mosaïques au quartier d'Ainay, à Lyon* (1806-1812), dans « Comptes rendus des séances de l'Acad. des Inscriptions », 1917, p. 262 et suiv.

2. *Arch. munic.*, registres de l'état-civil. Notice nécrologique dans le *Journal de Lyon*, 14 mars 1811, p. 1. La date donnée par le journal est à peine inexacte : 11 mars ; Macors mourut le 12, à une heure du matin.

3. *Arch. munic.*, R²a.

de cette mosaïque », entendons celle des Jeux du cirque [1]. Dans la séance du 5 juillet, la commission propose d'ajourner à la session de 1812 « le projet d'acquisition des mosaïques du défunt s[r] Macors [2] ». Le 26 octobre, le préfet écrit de nouveau au maire, le priant de l'informer si le conseil municipal a délibéré « sur les mosaïques qui existent dans le jardin du s[r] Macors et les moyens de les conserver » [3]. Le maire, qui avait donc négligé de tenir le préfet au courant, répond, le 5 novembre, que l'affaire a été ajournée [4]. Arrive la session de 1812. Dans la séance du 20 avril, « M. de la Chassagne fait lecture d'un rapport ou projet de délibération sur la proposition qui a été faite d'acheter, au nom de la ville, les mosaïques découvertes dans le jardin de M. Macors. Le conseil, conformément au rapport... ajourne l'acquisition qui lui a été proposée » [5]. Nous avons la minute du rapport La Chassagne [6] ; il envisage à la fois un projet d'achat de la mosaïque — des Jeux du cirque — au prix de 5.000 francs, et un projet d'achat des terrains. Ce deuxième ajournement est un renvoi *sine die*. Le maire ne se hâte point d'en aviser le préfet, qui, par une troisième lettre, celle-ci du 29 avril 1812 [7], l'invite à lui soumettre la délibération, dès qu'elle aura été prise.

Les choses en étaient là, lorsque fut vendue, non pas la totalité du jardin des Mosaïques, mais la partie seule dont Macors était véritablement propriétaire, l'ancien lot VI, subdivisé lui-même, cette fois, en deux lots [8], qui comprenaient, l'un, au sud, la maison d'habitation, l'autre, au nord, « un temple renfermant une belle mosaïque » [9]. L'adjudication préparatoire est annoncée pour le 12 mai 1812 ; l'adjudication définitive

1. Registre des délibérations du conseil municipal.

2. *Ibid.*

3. *Arch. mun.*, R[2]a.

4. *Ibid.*

5. Registre des délibérations...

6. R[2]a.

7. *Ibid.*

8. Cf. le plan, fig. 2.

9. Le cahier des charges rédigé par M[e] Desgranges (*Arch. mun.*, O', rues ; dossier de la rue Bourbon ; liasse Dépierre) et l'annonce légale spécifient que l'ensemble est confiné à l'occident par les terrains et bâtiments de Madame Laurent — fille et héritière de Cohert, élu en ami pour le lot III —, la rue projetée sous le nom de la Direction entre deux ; au nord, par la propriété ci-devant Boirier — ou Boirié, élu en ami pour le lot V. Voir l'annonce dans *Petites Affiches de Lyon*, 2 mai 1812, p. 7 et suiv. ; 30 mai, p. 9 ; 2 septembre, p. 7.

pour le 10 juin ; mais celle-ci n'a lieu que le 18 septembre [1]. Les deux lots sont adjugés à Vincent Dépierre père et Charles Dépierre fils, domiciliés grande-rue Sainte-Catherine, n° 4, à Lyon [2]. Les nouveaux propriétaires firent une offre, par l'entremise d'Artaud, à la Ville, s'il faut les en croire [3], mais plus exactement, sans doute, à l'administration préfectorale, sur laquelle Artaud comptait pour vaincre le mauvais vouloir du conseil municipal. C'est, selon toute vraisemblance, à la suite de cette démarche que le préfet, le 19 novembre 1812 [4], écrivit au maire qu'on pourrait acquérir et transporter les belles mosaïques [5] du jardin Macors pour 6.000 francs, et le pria d'inscrire cette somme au projet de budget de l'année 1813, afin de « ne pas laisser échapper l'occasion de conserver à la Ville ce précieux monument de l'art ». En outre, le 22 décembre [6], il lui fit savoir que le ministre de l'Intérieur aurait égard aux propositions contenues dans le budget de 1813 « pour l'acquisition et le transport au musée de la mosaïque des Jeux du cirque ». A cette date, il ignorait donc que, l'adjoint de Vauxonne ayant saisi le conseil de sa lettre du 19 novembre dans la séance du 25 et proposé, dans celle du 17 décembre, au nom de la commission du budget, l'achat « de la mosaïque ancienne découverte, il y a quelques années, dans les jardins du s[r] Macors », acquisition qui n'excéderait pas 6.000 francs, y compris le transfert au musée de la mosaïque intacte aux frais et risques des vendeurs, « le conseil, à la grande majorité », vu l'état des finances de la Ville et les difficultés du déplacement, avait encore une fois ajourné la question [7]. Le rapport sur le compte adminis-

---

1. Voir *ibid.* Vermorel, *Historique*, p. 442, donne à tort la date du 10 juin pour celle de l'adjudication. Cf. au surplus les pièces citées à la note suivante.

2. *Arch. mun.*, R[2]a : traité du 15 octobre 1813 entre le maire d'une part, Riffaut et Rivoiron, d'autre part ; *ibid.*, O[1], rues ; dossier de la rue Bourbon, liasse Dépierre : extrait (sans date) de l'adjudication au profit de MM. Dépierre ; analyse (1824?) des pièces fournies par les s[rs] Dépierre ; 1818, mémoire des s[rs] Dépierre au préfet.

3. *Arch. mun.*, R[2]a : Dépierre au maire, 25 août 1813.

4. R[2]a.

5. Pluriel bizarre, ici et plus bas : le préfet et le maire devraient savoir maintenant que la mosaïque de Méléagre ne va pas avec celle des jeux du cirque. Le pluriel s'appliquerait-il à la mosaïque des jeux du cirque et au petit pavement de péristyle qui la précédait vers l'occident ?

6. R[2]a.

7. R[2]a et registres des délibérations du conseil.

tratif de 1813 constate que le préfet inscrivit d'office, au budget de cette année, le crédit refusé et que le gouvernement le maintint [1].

Mais la Ville arriva trop tard pour traiter avec les Dépierre et pour payer la mosaïque seulement 6.000 francs. Elle avait été vendue, le 10 août 1813, à Victor Riffaut, architecte, grande-rue des Capucins, et Jacques Rivoiron, place des Jacobins, au prix de 4.900 francs [2]. Ceux-ci avaient déjà fait démolir le temple et se disposaient à faire enlever le pavement pour le faire transporter à Paris, lorsque le maire, M. d'Albon[3], en vertu de la loi du 8 brumaire an III pour la protection des monuments, et en vertu des droits que pouvait avoir la Ville sur cette découverte, prit, le 16 août, un arrêté, revêtu de l'approbation préfectorale le 20 [4], interdisant « l'enlèvement des deux mosaïques qui existent dans le jardin Macors », et chargeant M. Artaud, directeur du musée, de pourvoir aux mesures pour en assurer la conservation. Les sieurs Dépierre accusent réception de cet arrêté au maire le 25 août, et, dès le 10 septembre, le charpentier Barbara présente un devis pour la construction d'un hangar destiné à remplacer le temple. Le 15 octobre, le maire d'Albon signe, avec Riffaut et Rivoiron, un traité par lequel ceux-ci cèdent à la Ville leurs droits (sur la mosaïque des Jeux du cirque) moyennant une somme de 7.000 francs, 4.900 qui représentent le prix payé aux propriétaires du terrain, et 2.100 « à titre de remboursement des frais et indemnité convenable ». La Ville s'engage à déplacer la mosaïque dans les trois mois ou à prendre arrangement avec les sieurs Dépierre. Le préfet approuve ce traité le 16 octobre et autorise le maire à disposer d'une somme de 1.000 francs pour compléter le crédit de 6.000 inscrit au budget de 1813. Le compte administratif nous montre qu'il fut déboursé sur les fonds de cet exercice, non pas 7.000, mais 7.535 francs, le surplus s'appliquant au hangar de Barbara et à d'autres ouvrages ou travaux exécutés par le même pour la préservation de la mosaïque [5].

1. Registres des délibérations (séance du 13 janvier 1815).

2. R[2]a.

3. *Ibid.* ; y voir aussi la lettre de Dépierre au maire (15 novembre 1815).

4. *Ibid.*, ainsi que les pièces suivantes.

5. Registres des délibérations, séance du 13 janvier 1815. D'après le dossier R[2]a, le 28 octobre 1813, la préfecture autorisait le paiement à Barbara de 300 fr. du hangar ; le 20 novembre et le 1[er] décembre, Barbara présentait deux devis, l'un de 177 fr. 53, l'autre de 197 fr. 29 ; le 21 juillet 1814, la préfecture autorisait le paiement de 175 fr. (travaux exécutés pour préserver la mosaïque des eaux).

Il n'était pas superflu de remonter jusqu'aux sources, je veux dire aux archives municipales, afin de connaître exactement cette histoire de l'acquisition. Les quelques lignes que lui consacre Comarmond sont remplies de grosses erreurs : « M. Macors... ayant vendu cet emplacement à un entrepreneur, en 1814, pour y élever des constructions, cet entrepreneur céda la mosaïque à la ville en 1815 » [1]. Artaud était mieux à même que personne de savoir la vérité ; il ne l'altère pas, à proprement parler, dans sa notice de 1835 [2], mais on y voudrait un peu plus de précision : « M. Macors... A la mort de cet amateur distingué, la propriété fut vendue et même divisée [3] ; le lot de la mosaïque échut en partage à un artisan qui la vendit à un architecte. Celui-ci voulut la déplacer pour en faire un objet de spéculation. Le temple fut abattu. Déjà on procédait à l'exécution du déplacement du pavé ; mais, comme alors on ne connaissait pas les procédés de M. Belloni, la Ville craignit un essai infructueux et, partant, la perte de ce précieux monument ; elle proposa un bénéfice à l'architecte et le marché fut conclu ». Outre les dates et les noms propres, ce que cette narration nous laisse ignorer, c'est que, si la Ville intervint au dernier moment, elle avait longtemps refusé d'intervenir, et qu'un homme joua un rôle considérable dans toute l'affaire, soit spontanément, soit, hypothèse beaucoup plus probable, à son instigation à lui Artaud, le préfet de Bondy. Une note rédigée par le même Artaud [4] en 1821, mentionne ce rôle, mais d'une façon inexacte : « Déjà le temple venait d'être abattu, lorsqu'un préfet passionné pour les arts, M. le comte de Bondy, employa tout son crédit pour en faire faire l'acquisition au conseil municipal ». Le comte de Bondy n'attendit pas la démolition du temple pour s'intéresser à la mosaïque et tâcher d'y intéresser le conseil municipal ; il employa non seulement tout son crédit, mais aussi les pouvoirs que lui conférait la loi, pour en faire faire l'acquisition. Disons le mot qu'Artaud n'a pas osé dire : il l'imposa.

1. *Description...*, p. 686. De là l'erreur de Steyert, *Nouvelle histoire de Lyon*, I, p. 262, et du *Catalogue sommaire des Musées de Lyon*, 1887, p. 132, n° 9 = 1899, p. 204, n° 11 : « Acquise en 1815 ».

2. P. 55.

3. Inexact, nous l'avons vu : le lot III se sépara du lot VI, mais non par une vente qui n'avait pas raison d'être.

4. La minute sans date de cette note est à la bibliothèque de l'Académie de Lyon, M 201, fol. 517-518. Elle fut écrite, lorsque la mosaïque Michoud était déjà posée, lorsque la mosaïque Cassaire ne l'était pas encore, c'est-à-dire dans les derniers mois de 1821 ou les premiers de 1822.

II

1. Acquise en 1813, la mosaïque des Jeux du cirque fut enlevée, non pas dans les trois mois qui suivirent la vente, comme le prévoyait le traité, mais seulement en 1818 ; et, l'arrangement amiable qu'il prévoyait, pour le cas d'un retard, avec les propriétaires du terrain n'ayant jamais été conclu, ce laps de temps fut troublé par de nombreux incidents. Dès le 16 avril 1814 [1], Artaud signale au maire des agissements nuisibles à la mosaïque : les Dépierre comblent les fossés établis pour la préserver de l'humidité ; ils ont la prétention de clore le terrain qui la contient. Le 17, Dépierre écrit au maire pour l'inviter à le débarrasser le plus tôt possible de la mosaïque. Le 9 juillet, un vieux soldat invalide que la Ville a chargé de la garder se plaint au préfet d'être molesté et menacé par Dépierre, plainte que le préfet transmet au maire le 18. Il est encore question de ces « difficultés » entre Dépierre et le gardien Monnard dans une lettre d'Artaud au maire, en date du 14 mai 1815. De son côté, Dépierre, dans une lettre du 15 novembre, récrimine auprès du maire contre cette mosaïque toujours en place qui lui suscite des ennuis avec son voisin. Le 21 septembre 1816 [2], Dépierre père et fils adressent une pétition au maire pour réclamer à la fois l'ouverture de la rue de la Direction (rue Bourbon, aujourd'hui rue Victor-Hugo) et l'enlèvement de la mosaïque qui « paralise la propriété des exposants, les gêne dans les constructions qu'ils voudraient faire, les empêche de se clorre chez eux, et en résultats *(sic)* ne profitte qu'au sieur Arthaud, directeur du musée, qui en tire seul un excellent parti ». La situation s'aggrave en 1817. Le 26 juillet [3], par acte extrajudiciaire, Dépierre père et fils font signifier à la Ville qu'à défaut d'enlèvement dans la quinzaine, ils considèreront la mosaïque comme objet abandonné et continueront la construction qu'ils ont entreprise sur leur terrain. Cette construction menaçait évidemment l'existence du pavé, puisque, le 1er août, le préfet, accusant réception au maire de

1. Voir R^2a, ainsi que pour les pièces suivantes.
2. *Arch. mun.*, série O^1, rues ; dossier de la rue Bourbon ; liasse Dépierre.
3. *Ibid.*, R^2a, ainsi que les pièces suivantes.

ses deux lettres du 25 et du 28 juillet, relatives au différend de la Ville avec les Dépierre, lui annonce un arrêté « qui remplira le but que se propose l'administration dans l'intérêt des arts et de l'histoire ». Cet arrêté préfectoral est aussi en date du 1er août. Il vise d'abord l'acte de vente avec délai de trois mois pour l'enlèvement ; puis un rapport du 25 juillet, où le maire constate qu'il a été « reconnu par des personnes de l'art que l'enlèvement ne pouvait se faire sans détériorer entièrement » la mosaïque ; ensuite l'acte extrajudiciaire ; enfin la loi du 8 brumaire an III pour « la protection des monuments d'arts et de sciences », et celle du 8 mars 1810 concernant l'expropriation pour cause d'utilité publique. Il considère que les tentatives faites par la Ville pour amener Dépierre à vendre le terrain nécessaire à la conservation de la mosaïque ou accepter en échange un terrain adjacent ont échoué. Il porte : 1° interdiction formelle de continuer provisoirement les travaux ; 2° avis que sommation sera faite par le maire à Dépierre de vendre à la ville une parcelle du terrain dont les dimensions sont fixées ; 3° qu'à défaut de soumission dans les trois jours l'autorisation royale de poursuivre l'expropriation pour cause d'utilité publique sera immédiatement sollicitée et qu'en attendant il ne sera rien changé à l'état des choses. Le 5 août, l'arrêté est signifié par le commissaire de police à Dépierre père et fils qui « ont dit qu'ils feraient incessamment connaître l'expert choisi par eux avec leurs observations ». Celles-ci font l'objet d'une lettre au maire, où ils exposent les désagréments que le manque de clôture les oblige à subir, la rue de Bourbon étant alors ouverte. Ils demandent qu'il leur soit permis de se clore sur cette rue et que la Ville fasse clore la partie du terrain qu'elle réclame, en attendant la décision. L'affaire s'arrangea sans vente forcée ou expropriation, la Ville ayant trouvé moyen, en 1818, comme nous allons le voir, de déplacer sa mosaïque, mais non avant que les Dépierre eussent adressé au préfet un nouveau mémoire où ils récapitulaient tous leurs griefs [1]. « La Ville, devenue propriétaire de cet objet, disaient-ils, au lieu de remplir les conditions de la vente, a commencé par s'emparer de la propriété des srs Dépierre, leur a deffendu aucuns travaux, a établi des agens pour surveiller, a fait combler les travaux

1. *Arch. mun.*, O1, rues ; dossier de la rue Bourbon ; liasse Dépierre.

d'enlèvement commencés par Riffaut et Rivoiron, fait construire un bâtiment en bois pour clorre et mettre à couvert cette mosaïque et en a remis les clefs à un gardien pour la montrer aux amateurs, qui, à tel effet, sont obligés pour y parvenir de traverser en entier la propriété des s^rs Dépierre ». Ils supportent « depuis cinq années la stagnation de cette antiquité sur leur propriété ». Ce ne fut pas encore, à notre connaissance, la dernière manifestation de leur caractère peu conciliant. L'enlèvement commencé, trouvant que les choses n'allaient pas assez vite, ils firent, le 23 octobre [1], signifier par huissier au maire qu'ils se réservaient de demander indemnité pour le retard.

La prolongation interminable du délai prévu dans l'acte de vente ne fut pas seulement une cause permanente de tracas pour la préfecture et la mairie ; elle fut aussi une source de dépenses supplémentaires. Nous avons déjà noté les plus anciennes. A la date du 12 février 1817, on trouve au dossier [2] un état estimatif, dressé par l'architecte Flacheron, « des ouvrages les plus urgents à faire pour la conservation de la mosaïque représentant les jeux du cirque » ; il se monte à 1.000 francs [3]. Mais ceci n'était rien en comparaison du dommage de plus en plus grave infligé à la mosaïque. Le hangar de Barbara, comme le temple de Macors, la laissait « encore exposée aux intempéries des saisons », parce qu'elle gisait « dans un endroit profond et humide, sujet à recevoir en outre les eaux pluviales » [4]. Artaud affirme, dans sa note de 1821, qu'« exposée aux dégradations, presque toute décomposée, elle allait périr », lorsque le moyen de l'enlever apparut enfin. « Si on eût attendu encore une année pour la déplacer, elle aurait été entièrement perdue », écrit-il, en 1835 [5]. Même s'il exagère un peu le mal pour augmenter

---

1. *Ibid.*, R^a.

2. *Ibid.*

3. Le hangar de Barbara est solide : Artaud le certifie au maire le 14 mai 1815. Il n'aura besoin que d'une serrure de rechange, fournie par Aguettant, le 6 février 1818, au prix de 9 francs, pour la porte de la grande mosaïque d'Enay. — Le gardien Monnard ne reçoit aucun traitement et il se plaint que la générosité des visiteurs compense mal la parcimonie de la ville ; il demande (19 septembre 1818) qu'elle tienne au moins sa promesse d'un logement gratuit dans le voisinage.

4. Artaud, 1835, p. 55.

5. Comp. Cochard, *Description historique de Lyon*, 1817, p. 46 : « Ce morceau précieux disparaîtra bientôt, si l'administration ne se hâte de le soustraire aux ravages du temps ». Il ne parle pas de la démolition du temple ; il dit seulement qu' « on néglige de le réparer ».

le mérite de celui qui en conjura, selon lui, les effets irréparables, « M. le baron Rambaud », il y a sans doute une bonne part de vérité dans son assertion. L'on n'avait pu prolonger impunément, cinq années durant, le séjour en cette excavation d'une mosaïque déjà soumise depuis sept ans à la même épreuve, avec une protection insuffisante, non seulement contre les températures extrêmes, mais aussi contre la curiosité indiscrète de visiteurs dont beaucoup, pour la mieux voir, ne se privèrent pas de la piétiner.

2. Comment expliquer ce long et si fâcheux retard ? Dans son livre de 1835, Artaud ne l'explique pas ; dans sa note de 1821, il met en cause « les circonstances politiques », excuse qui serait spécieuse si elle s'appliquait seulement aux années 1814 et 1815. La véritable raison nous est donnée par l'arrêté préfectoral du 1er août 1817 : des « personnes de l'art » reconnurent « que l'enlèvement ne pouvait se faire sans détériorer entièrement » la mosaïque. M. de Bondy avait affirmé à la légère que « pour 6.000 francs on pourrait acquérir et transporter les belles mosaïques du jardin Macors », et M. de Vauxonne avait risqué l'affirmation devant le conseil municipal que, pour un prix qui n'excéderait pas 6.000 francs, la mosaïque des Jeux du cirque serait acquise et transportée intacte aux frais et risques des vendeurs. La grande majorité du conseil avait très sagement prévu « les difficultés du déplacement ». Les tentatives que l'on fit sans doute après l'acquisition démontrèrent que sa résistance n'était pas le moins du monde déraisonnable ; les « personnes de l'art » reconnurent la justesse de sa prévision. Faut-il donc penser qu'Artaud, dont M. de Bondy n'avait fait, selon toute vraisemblance, que reproduire l'avis optimiste, était dupe d'une illusion ? Non ; car il ne connaissait encore qu'un procédé pour l'enlèvement des mosaïques, celui de Schneyder, applicable seulement « lorsque le ciment... est sain » ; et il avait tout lieu de croire que le ciment de la mosaïque Macors n'était pas sain, même en 1813. Rappelons-nous, en effet, qu'il avait constaté que le temple garantissait mal le monument, depuis 1806, contre « les intempéries des saisons ». Mais il s'était pris d'un bel amour pour sa mosaïque ; il en désirait passionnément l'acquisition ; les obstacles qui se rencontreraient ensuite, il affectait de les ignorer et il s'efforçait de les dissimuler à autrui.

Voici, du reste, exposé par lui, le procédé de Schneyder [1] : « Il commençait par miner le terrain sur lequel reposait la mosaïque ; il étayait le pavé au fur et à mesure ; il avait un grand cadre en bois de sapin, de la grandeur de la mosaïque, qu'il serrait à volonté ; il passait en dessous deux traverses en forme de croix qu'il faisait adhérer au cadre par de grosses chevilles ; il coulait sur la mosaïque une couche de plâtre fort mince pour contenir les cubes ; il en mettait une autre très épaisse en dessous du pavé après l'avoir bien balayé ; il le relevait à moitié pour le faire porter de champ et pour le placer sur le sol qui devait le recevoir ; il mouillait le plâtre de dessus ; puis, avec un ciseau, il le faisait disparaître entièrement ». Artaud ajoute, reprenant et précisant sa réserve initiale, que ce « procédé un peu hasardeux ne peut réussir que quand le ciment des mosaïques n'a pas été altéré par l'humidité ».

III

1. Voici maintenant, exposé par le même Artaud [2], « le procédé de M. Belloni », celui dont Belloni fit lui-même l'application aux mosaïques Macors et Cassaire, et que les marbriers lyonnais appliquèrent ensuite à beaucoup d'autres, en premier lieu à la mosaïque Michoud : « Déterminez les panneaux ou bandes que vous voulez diviser. Tâchez que ce soit dans les endroits où il y a le plus de lacunes et qui sont les plus faciles à restaurer. Enlevez avec un petit ciseau un rang de cubes autour de la pièce que vous voulez détacher ; mettez-les à part pour les replacer ensuite. Faites tailler des feuilles d'ardoise épaisses ou des tablettes de marbre minces en raison de la surface du panneau que vous voulez enlever, c'est-à-dire dans les mêmes formes ou contours. Préparez le ciment ci-joint... : cire jaune, térébenthine, sable fin ou plutôt ocre jaune ; faites fondre le tout ensemble ; chauffez la mosaïque et le marbre ou l'ardoise qui doit couvrir les panneaux désignés et contenir les cubes ; sciez ensuite avec une sciotte de marbrier tout autour ; faites un fossé en dehors ; minez, creusez par dessous le panneau, détachez-le du sol, dégagez le ciment avec un ciseau jusqu'à ce

1. 1835, p. 132.
2. *Ibid.*, p. 131 et suiv.

que vous ayez atteint le dessous des cubes. Brossez, lavez, séchez avec le grillage en fer ; doublez encore la pièce en dessous avec un marbre plus fort que vous mastiquez à chaud comme ci-dessus ; puis promenez la grille ardente dessus jusqu'à ce que le marbre supérieur se détache. Laissez refroidir ; enlevez avec le ciseau le ciment qui reste, passez la meule et polissez comme on polit le marbre. Ainsi vous pouvez emmagasiner vos panneaux et les assembler sur le sol quand vous voulez ; remettez les rangs de cubes que vous avez détachés ; réparez les parties qui peuvent être dégradées, en employant le même mastic chaud que nous avons indiqué ».

2. Comment vint-il à la connaissance d'Artaud que Belloni, directeur de la manufacture royale de mosaïques à Paris, avait inventé [1] un procédé nouveau pour l'ablation de ces pavés ? Nous ne le savons pas. Toujours est-il que, consulté par le maire de Lyon, qui était alors le comte de Fargues, sur la possibilité de l'enlèvement, du transport et de la repose, en ce qui concernait la mosaïque des Jeux du cirque, Belloni répondit, au mois de septembre 1817, que l'opération lui semblait délicate, mais non impossible [2]. Le 2 avril 1818, le comte de Fargues informait le conseil municipal que « le sieur Bellony, antiquaire de Paris », proposait de venir à Lyon et s'engageait, pour une somme de 6.000 francs, frais de voyage compris, à enlever, transporter et replacer intacte au Palais Saint-Pierre la mosaïque Macors, et que M. le préfet, par lettre du 20 janvier, l'autorisait à entretenir le conseil de cette dépense, lui promettant de l'approuver ; à son tour donc, il demandait au conseil l'autorisation de traiter avec Belloni et l'inscription du crédit au budget de 1818. Plus docile cette fois, le conseil prenait séance tenante une délibération conforme, approuvée par le préfet le 10. On était encore un peu sceptique, malgré les assurances de Belloni ; aussi la dépense fut-elle prévue soit pour l'enlèvement, soit pour la conservation sur place, c'est-à-dire pour l'achat du terrain. Après le vote du conseil municipal, Artaud ayant été chargé par l'adjoint Nolhac d'écrire à Belloni « qui s'était flatté d'enlever ce pavé sans le dégrader, quoique le ciment soit fort décomposé », le mo-

1. Ou mieux introduit en France, car ce procédé était déjà connu en Italie.

2. Voir R²a, ainsi que pour les pièces suivantes. Comp. Artaud, note de 1821.

saïste avait répondu, le 29 mai, en répétant qu'il croyait l'opération possible et acceptait de la faire pour 6.000 francs ; si cependant, à l'épreuve, il la jugeait impossible, il se contenterait de ses frais de voyage. Sur quoi Artaud avait reçu du même adjoint Nolhac commission d'écrire de nouveau pour prier Belloni de venir à Lyon.

Les choses en étaient là, lorsque le baron Rambaud prit les fonctions de maire. Dans une lettre du 17 juin, Artaud le met au courant de l'affaire, recommande « ce précieux monument à son amour pour les arts » et conseille de pourvoir à l'ablation avant la saison pluvieuse et froide. Le baron Rambaud et Belloni correspondent ensuite sans intermédiaire. Celui-ci fait savoir qu'il accepte de venir à Lyon et que, si l'opération était jugée sur place impossible ou trop dispendieuse, il se contenterait d'une indemnité qui ne dépasserait pas 500 francs. Celui-là, prenant acte de ses offres, l'invite à demander au ministre de l'Intérieur le congé nécessaire (15 et 21 juillet). Belloni a répondu le 16 août qu'il viendrait le plus tôt possible ; le 27 septembre, il annonce son voyage pour la semaine prochaine ; par une lettre sans date, il avise le maire de son arrivée à Lyon, Hôtel du Parc, place des Terreaux. Entre le baron Rambaud et « François Bellony, en ce moment à Lyon », il est convenu, le 26 octobre, que Belloni se charge de restaurer la mosaïque dans toutes ses parties à Paris ; qu'il lui sera payé une somme de 4.000 francs, dont un acompte immédiat de 1.500 francs et le solde après la repose, pour frais du premier voyage et séjour, soins déjà donnés au déplacement et à donner au replacement, restauration avec fournitures, frais du deuxième voyage et séjour afin de présider au replacement ; que restent à la charge de la Ville les frais du déplacement et du replacement, ainsi que ceux de l'emballage et du transport à l'aller et au retour. Les travaux eurent lieu du 8 octobre au 3 novembre. Le total des mémoires produits par Janicot « pour marchandises, ustensiles, outils et journées » ; par Duchamp, Augier, Domy, Raymond et Depaulis pour fournitures de marbres ; par Godiot pour caisses d'emballage ; par Bernard et Jamey, marbriers, pour mise en caisses après spéciale préparation et pour chargement sur les voitures, s'élève à 3.024 fr. 90 et concorde donc à peu de chose près avec un bordereau sans date de 3.049 fr. 40 « des sommes dépensées pour enlever la mosaïque représentant les jeux du cirque ». La facture du transport à Paris ne se

trouve pas au dossier [1]. La mosaïque enlevée, Barbara offre 80 francs des matériaux du hangar qu'il se charge de démolir (20 janvier 1819) et un arrêté du maire l'y autorise dans ces conditions (8 février).

« La conservation de cette mosaïque est due à M. le baron Rambaud, ancien maire de Lyon », affirme Artaud dans sa notice de 1835 [2]. Non ; elle est due pour une part seulement, et nous venons de voir laquelle, au baron Rambaud ; mais elle est due aussi, nous l'avons vu, à d'autres avant lui. Cette affirmation absolue choque comme une inconséquence, lorsqu'on se rappelle l'hommage rendu, dans la même notice et ailleurs, au zèle pieux de Paul Macors ; comme une injustice, quand on a étudié, toutes pièces en mains, l'histoire de la mosaïque, injustice envers le maire de Fay-Sathonnay, le préfet de Bondy et Artaud lui-même, Artaud que le dossier des archives nous a souvent montré en scène et nous a laissé constamment deviner dans la coulisse.

3. Au bout de huit ou neuf mois, Belloni avisa le maire et Artaud que la restauration, plus longue et plus difficile qu'il ne l'avait prévu, était achevée ou presque et très bien réussie. Il demandait, d'une part, qu'une personne compétente fût désignée pour examiner le travail dans ses ateliers et faire emballer les pièces ; d'autre part, qu'à Lyon, où il ne pourrait séjourner que le temps strictement nécessaire, tout fût préparé pour la repose avant son arrivée, le sol bétonné et bien sec, les bandes de bordure, etc. (18 septembre 1819). Artaud, informé quelques jours avant le maire, le prie d'inviter l'architecte à faire diligence et se met à la disposition du baron Rambaud pour surveiller les préparatifs (17 septembre) ; celui-ci lui répond qu'il a chargé l'architecte Flacheron de s'entendre avec lui pour le choix du sol et des marbres d'entourage et pour l'établissement des devis de repose. Il lui confie la surveillance des travaux et la mission de vérifier la restauration à Paris, de présider à la mise en caisses, de traiter du transport par voitures qui devront aller directement des ateliers de Belloni au Palais Saint-Pierre, sans manutention intermédiaire (18 septembre). Artaud, ne pouvant se

1. Mais on va voir que nous avons celle du transport au retour.

2. J. B. Dumas, *Hist. de l'Académie royale de Lyon*, II, 1839, p. 360, constate simplement qu'elle fut transportée au Musée sous « l'administration et par les soins de M. le baron Rambaud, maire ».

rendre lui-même à Paris, confiera la mission à « un de ses amis » (25 septembre). L'entreprise de roulage veuve Souplet et Cie fournit, le 29 octobre, un compte de 1526 fr. 74, dont 667 pour matériel et pour main-d'œuvre de l'emballage en 24 caisses, et 879,74 pour transport et timbre.

L'emplacement fut préparé dès septembre par Janicot, « au milieu de la salle des Antiques », dit Flacheron [1]. Artaud dira, dans sa note de 1821 : « La mosaïque des Jeux du cirque vient d'être fixée sur le plancher de la salle des Antiques », et son inventaire de 1833 [2] la situera dans le « Cabinet des Antiques ». Cette salle était à l'extrémité orientale de l'aile sud ; elle s'étendait depuis la façade sur la rue Clermont, où elle prenait jour, jusqu'à ce qui est maintenant le mur occidental du grand escalier neuf ; là elle communiquait par trois hautes ouvertures à plein cintre avec la « grande galerie » proprement dite [3]. Comarmond [4] s'exprime donc inexactement : « Elle fut placée dans la grande salle du musée ». Vers 1823, une momie ayant été exposée dans la salle des Antiques, on l'appela « salle de la Momie ». La suite du dossier relatif à notre mosaïque nous fournira des exemples de cette appellation. La repose se fit en décembre 1819 et janvier 1820. Le total des factures présentées par Janicot pour préparation du sol et pour pose et réparation de la mosaïque, par Bernard et Jamey, marbriers à Lyon, pour « restauration de la mosaïque placée au Palais des Arts ; » par Grimes, marbrier à Montpellier, pour fourniture et transport de la bordure en marbre griote, s'élève à 3.367 fr. 50, à quoi il faut ajouter le coût de la balustrade fabriquée et posée par Despierre, serrurier, 1.000 francs.

4. Le crédit de 6.000 francs que le conseil avait voté en 1817 était de beaucoup dépassé. Le prélèvement de 1.500 francs que le préfet autorisa le maire, le 25 mars 1820, à faire sur le budget de cette année-là, au chapitre des dépenses imprévues, « pour complément de la dépense de restauration de la mosaïque Macors », ne représentait qu'une partie du dépassement.

---

1. Devis du 20 septembre 1819 (R^3a).

2. P. 32 (manuscrit aux archives de la conservation des Musées).

3. Voir Eug. Vial, dans *les Musées de Lyon*, Lyon, 1906, p. 14.

4. *Description...*, p. 686. — Martin-Daussigny, dans *Revue du Lyonnais*, 1867, I, p. 172, dit qu'elle fut placée « dans la troisième travée de la grande galerie de peinture ». La première travée, en partant de l'ancien grand escalier occidental, était l'ancien chauffoir (cf. Vial, *ibid.*), la deuxième la « grande galerie », la troisième la salle des Antiques.

Mais la satisfaction de tous était si grande, on admirait tellement le tour de force réalisé par « le talent merveilleux de M. Belloni » [1], que le baron Rambaud soumit au préfet l'idée de voter à celui-ci une gratification de 500 francs « pour soins particuliers donnés à la restauration de la mosaïque Macors ». Le préfet, comte de Lezay-Marnesia, approuve volontiers cette idée et le conseil municipal vote avec empressement ce crédit supplémentaire, le 4 décembre 1819. Plus tard, lorsque le premier émerveillement fut passé, lorsque d'autres acquisitions coûteuses de mosaïques eurent grevé le budget de la Ville, il se trouva sans doute des gens pour récriminer contre cette sorte de dépenses, et surtout contre le prix excessif auquel revenait, tout compte fait, la mosaïque des Jeux du cirque. Artaud, qui se sentait responsable et visé, ne recula pas devant un gros mensonge afin de donner le change à l'opinion publique. Il affirma, dans sa notice de 1835 [2], que le prix d'achat et de restauration avait été de huit mille francs, et il ajouta que le roi de Prusse, ayant vu la mosaïque restaurée chez Belloni, en avait offert dix fois plus, quatre-vingt mille francs. Croira qui voudra à l'offre du roi de Prusse. Pour ce qui est du coût total, à quelques centaines de francs près, Artaud, en 1835, le connaissait aussi bien que nous après notre examen du dossier. Il ne fut pas sensiblement inférieur à vingt-trois mille francs, sans y comprendre les frais de la seconde repose, dont il me reste à parler.

IV

Le 18 mai 1863, le préfet du Rhône approuve un devis de l'architecte Desjardins (23 avril), qui concerne, pour une somme de 1.445 francs, le déplacement, la restauration et le replacement de la mosaïque « à l'orient du musée », dans la partie à démolir pour l'agrandissement du Palais Saint-Pierre sur la rue de l'Impératrice (aujourd'hui rue de l'Hôtel-de-Ville) [3]. Il semble bien que, dès lors, on n'avait pas l'intention de rendre sa place à cette mosaïque, le jour où les réparations seraient terminées. Du moins, le 7 mai, le préfet transmet-il à l'architecte de la ville, Desjardins, une lettre

1. Artaud, 1835, p. 55 ; cf. note de 1821.
2. P. 55.
3. *Arch. mun.*, M[1]b. — Cf. Martin-Daussigny, dans *Revue du Lyonnais*, 1867, I, p. 172.

du conservateur des Musées archéologiques, Martin-Daussigny, sur l'intérêt qu'il y aurait à exposer dans les salles toutes les mosaïques acquises à diverses époques, et lui fait part d'une combinaison, nous ne savons laquelle, qui réaliserait ce dessein, en le priant de prévoir dans les travaux d'aménagement du palais restauré les moyens de la mettre à exécution. L'architecte répond, le 16 mai, que les emplacements désignés lui paraissent convenables et que l'ensemble du projet pourra être exécuté sans trop grands frais [1]. Ce qu'il y a de sûr, c'est que la mosaïque des Jeux du cirque ne vint pas reprendre sa place dans la nouvelle salle de la Momie. Le 4 février 1867, Martin-Daussigny annonce aux lecteurs de la *Revue du Lyonnais* qu'elle sera placée « dans la salle des statues antiques, au milieu de deux autres fort remarquables » ; nous allons voir lesquelles [2].

Un rapport de l'architecte Desjardins au sénateur préfet, du 26 avril 1869, constate que la mosaïque des Jeux du cirque, autrefois placée dans la grande salle des tableaux, « dans la partie dite de la Momie », mais déplacée « au moment de la construction du prolongement du palais sur la rue de l'Impératrice », a été remplacée, les travaux achevés, par « la grande mosaïque de Vienne », qui, en raison de ses dimensions, ne pouvait être mise ailleurs [3]. Nous verrons plus tard que la mosaïque ainsi désignée est celle de l'*Ivresse de Bacchus* et qu'elle fut posée dans la salle de la Momie en 1867. Le même rapport contient un devis et une demande de crédits spéciaux pour la restauration préalable et la pose de deux mosaïques, celle des « Jeux d'enfants » ou de la palestre et celle des Jeux du cirque, la dépense prévue pour celle-ci étant de 1.570 francs. Du devis de 1863, nous ne devons retenir, pour l'ajouter à cette somme, que le prix de la dépose ; nous le connaissons exactement par une pièce d'un autre dossier [4], 475 francs. Le nouvel emplacement proposé est dans la salle des plâtres antiques, installée depuis 1839 au premier étage de l'aile orientale et communiquant avec la salle de la Momie [5].

1. *Arch. mun.*, M c.

2. *Revue du Lyonnais*, pass. cité. Le 1er février, il avait annoncé au Comité lyonnais des travaux archéologiques qu'elle avait été « mise en état de conservation » et qu'elle serait prochainement rétablie dans une autre salle ; voir *Travaux archéologiques extraits des mémoires de l'Académie de Lyon*, p. 158.

3. *Arch. mun.*, M a. Même raison invoquée par Martin-Daussigny, dans *Revue du Lyonnais*, pass. cité.

4. M e. Devis de E. Mora père et fils, 20 octobre 1882.

5. Voir Eug. Vial, dans *les Musées de Lyon*, p. 16.

Le préfet transmet le rapport le 7 juin [1] à la commission des Musées, qui est saisie de la question dans sa séance du 12 juin [2]. Martin-Daussigny rappelle les nombreuses réclamations venues de Lyon, de Paris, de l'étranger, contre l'interminable relégation aux dépôts d'une œuvre d'art si intéressante, et son espoir déçu de la placer dans l'ancienne salle des cours demandée comme annexe du musée archéologique. Ces deux mosaïques, « des courses de chars » et « des jeux d'enfants », qui se dégradent chaque jour davantage et sont menacées de ruine, iront, si le projet est approuvé, dans la salle des plâtres antiques fermée depuis six ans. La commission reconnaît sur les lieux mêmes la parfaite possibilité et l'urgence de réaliser ce projet. Mais elle s'estime incompétente pour discuter les prix du devis fourni à l'architecte par le mosaïste Mora, « le seul qui peut mettre en place les deux mosaïques et les réparer ». Le 16 septembre, le budget étant approuvé, le préfet prie l'architecte de faire procéder aux travaux et il lui renouvelle cette invitation le 30 octobre [3]. Le 20 mars 1870, Mora père et fils signent le reçu d'une somme dont une partie est à valoir sur la restauration des deux mosaïques posées dans la salle des plâtres [4]. Mais les travaux ne sont pas terminés ; car Martin-Daussigny écrit le 21 juin [5] : « Vous savez peut-être que nos mosaïstes nous ont abandonnés, il y a trois semaines... », et déplore ce retard fâcheux.

Lorsque la mosaïque Macors vint prendre place dans cette salle, il y en avait déjà une autre, la mosaïque Cucherat ou des Poissons, posée en 1845. Celle-ci et la mosaïque des Jeux de la palestre quittèrent le premier étage de l'aile orientale pour le rez-de-chaussée de l'aile méridionale, pour l'ancien réfectoire, lorsque la transformation de la salle des plâtres en musée Bernard nécessita la division de la galerie en compartiments. Mais celle des Jeux du cirque y resta ; elle y est encore aujourd'hui. Le nom seul du local a changé : c'est maintenant la galerie des peintres contemporains.

---

1. *Arch. mun.*, R²a.
2. *Registre de la commission des Musées* (1847-1870), aux archives de la Conservation.
3. *Arch. mun.*, M¹e.
4. M¹a.
5. M¹e.

V

1. Artaud a publié trois fois, avec des variantes, la même description détaillée de la mosaïque Macors, dans ses deux monographies de 1806 [1], dans son livre de 1835 [2] ; description à peu près complète, mais diffuse et mal ordonnée, condensée par A. de Caumont dans son *Abécédaire d'Archéologie* [3]. Celle que Comarmond a insérée dans son luxueux et médiocre ouvrage de 1857 [4], outre qu'elle ne distingue pas l'état primitif et la restauration, renferme, avec beaucoup d'erreurs et de sottises, très peu de chose qui soit à retenir. Le *Bulletin monumental* de 1861 [5] lui a fait l'honneur bien immérité de la reproduire. Les notices descriptives, plus courtes ou très courtes, de Delandine dans le *Bulletin de Lyon* [6], de Millin dans son *Voyage* [7] — celle-ci contenant des erreurs graves —, d'Artaud lui-même dans son *Inventaire* de 1833 [8], de Bazin dans *Vienne et Lyon gallo-romains* [9], d'Adrien Blanchet dans l'*Inventaire des mosaïques de la Gaule* [10], du *Catalogue sommaire des Musées de Lyon* [11], sont toutes insignifiantes.

La belle planche en couleurs, dessinée et gravée par Artaud pour sa monographie in-folio de 1806, figure en tête de son album de 1835, où cette image d'ensemble est suivie de trois autres reproduisant des détails, en couleurs aussi et en grandeur réelle : un quadrige, le deuxième de la série inférieure à partir de la gauche ; un angle de la tresse ; un lobe du rinceau. Une mauvaise réduction polychrome de la première planche se trouve dans Duruy, *Histoire des Romains* [12], et se retrouve dans Meynis, *Grands souve-*

---

1. Voir la bibliographie initiale.
2. P. 41 et suiv.
3. *Ère gallo-romaine*, 2e édit., 1870, p. 278 et suiv
4. *Description...*, p. 683 et suiv.
5. 1861, p. 115 et suiv.
6. 1806, p. 74 et suiv.
7. *Voyage dans les départemens du midi de la France*, 1807, I, p. 467 et suiv.
8. P. 32.
9. P. 380. A la p. 327, Bazin donne en frontispice une partie de la bordure.
10. N° 712.
11. 1887, p. 132, n° 9 ; 1899, p. 204, n° 11.
12. IV, 1882, p. 44.

nirs de l'Église de Lyon [1] ; le dessin en est inexact et le coloris faux. Une bonne réduction en noir se voit dans Steyert, *Nouvelle histoire de Lyon* [2]. Directement ou indirectement, la planche d'Artaud a fourni le modèle de plusieurs images au trait, plus ou moins fidèles, dont la meilleure, à ma connaissance, est celle du *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* [3] ; elle ne représente que le tableau central ; de même celles de la *Grande Encyclopédie* [4] et de Camille Jullian, dans sa *Gallia* [5]. De Caumont a dessiné par à peu près ce tableau central avec la tresse qui lui sert de première bordure ; mais il a eu l'idée bizarre de rétablir, d'après la restauration, le cavalier mutilé de la série inférieure [6]. Le *Bulletin monumental* [7] a pris l'image telle quelle dans l'*Abécédaire*. Pareille bizarrerie nous choque et provient sans doute de la même source dans les dessins au trait du tableau central sans bordure de Müller-Wieseler [8] et de Guhl-Koner [9]. Comarmond a donné une médiocre image noire et blanche de toute la mosaïque restaurée [10]. Allmer fils a fait un bon dessin au trait du tableau central restauré, pour le *Trion* d'Allmer et Dissard [11] ; il a été reproduit dans le *Musée de Lyon* [12], des mêmes, et dans le *Catalogue sommaire des Musées de Lyon* [13].

2. La première planche d'Artaud est, en somme, le seul document figuré qui nous fasse connaître l'ensemble de la mosaïque telle qu'elle était à l'époque de la découverte. Si la planche est bien exacte, il a eu le droit de dire : « Sa conservation est entière, à part quelques légères dégradations qui ne nuisent cependant point au développement du sujet... ». Or il affirme [14]

---

1. Nouv. édit., 1886, p. 12.
2. I, fig. 2, après la page 262.
3. Article *Circus*, p. 1192, fig. 1523.
4. XI, p. 460.
5. 1892, p. 167 (sans l'*oppidum*).
6. Ouv. cité, p. 280. Cf. *Cours d'antiq. monum.*, atlas, pl. XLI.
7. Pass. cité.
8. *Denkmaeler alt. Kunst*, I, pl. 74, n° 429.
9. *La vie antique*, trad. Trawinski, 1885, II, p. 425.
10. *Description...*, pl. 25.
11. P. CXXXVII.
12. *Musée de Lyon, Inscriptions antiques*, II, p. 301.
13. Pass. cité.
14. 1806, in-fol.

qu'elle est exacte : « Nous nous sommes appliqué à mettre la plus grande exactitude dans le dessin de cette mosaïque, et nous avons en conséquence laissé subsister les incorrections qui se trouvent dans la frise qui l'entoure, ainsi que les fautes de perspective que l'on apperçoit dans le tableau : les monuments antiques doivent être considérés comme ces vieillards vénérables dont on respecte même les imperfections ». Et après l'avoir ainsi affirmé dans l'avertissement, il l'affirme de nouveau en tête de la description : « L'exactitude étant le principal mérite de ce genre d'ouvrage, nous avons pris soin de dessiner et graver nous-même ce monument avec la plus scrupuleuse attention ». Seulement il ajoute : « Mais ce n'est pas sans peine que nous avons apperçu des figures et des objets de détail qui se trouvent détériorés ou mal rendus ; dans ce cas, si un dessinateur n'est pas un peu antiquaire [1], loin de jeter du jour sur certaines parties, il ne fait que les obscurcir ». Il avoue, en d'autres termes, que sa reproduction comporte une part de divination et d'interprétation. L'aveu revient deux fois, s'appliquant à deux points précis, au cours de la description : là où nous voyons en entier le cocher bleu du quatrième quadrige de la série inférieure, il n'y avait que « des traces de couleur bleue » ; là où nous voyons en partie l'homme qui manœuvre les œufs de la *spina*, il n'y avait que « quelques pierres bleues » [2]. Habile dessinateur encore plus que docte archéologue, à la tentation de combler dans ses images les lacunes de ses originaux Artaud ne savait pas bien résister. Ce qu'il reconnaît avoir fait ici en petit, nous constaterons, malgré son silence, qu'il l'a fait en grand dans ses planches des mosaïques Cassaire et Montant. Son respect de la vérité ne tenait pas toujours devant son horreur du vide. Pour défendre contre ces raisons et ces présomptions la fidélité de sa première planche, on ne peut invoquer la ressemblance parfaite de la mosaïque actuelle avec cette image, partout où le rapprochement est possible : elle signifie que l'auteur de la restauration a utilisé la planche. Quoi de plus naturel ? Lorsque la mosaïque vint aux mains de Belloni, en 1818, après douze années de dégradation croissante,

1. Cf. 1835, p. 41 : Si un dessinateur n'est pas instruit dans les usages antiques... ». Le passage est identique pour l'essentiel dans 1806, in-8, p. 4, et dans 1806, in-fol, p. 1.

2. La comparaison de la planche I (ensemble) avec la pl. II (deuxième quadrige de la série inférieure en grandeur réelle) permet de constater une autre inexactitude qui ne saurait être que le résultat d'une négligence : l'aurige n'a pas dans la première la ceinture qui faisait partie du costume normal.

elle était à coup sûr beaucoup moins complète qu'en 1806, lorsqu'elle fut dessinée par Artaud. A qui demander la notion des éléments perdus depuis, sinon à l'image contemporaine de la découverte ? La prudence nous conseille donc de tenir pour un minimum le dégât qu'elle nous montre.

3. Ces réserves faites, je vais décrire la mosaïque d'après la planche d'Artaud [1] en m'aidant de sa notice [2]. Pour éclairer la description, j'aurai recours, comme Artaud, mais dans de meilleures conditions grâce aux progrès des recherches sur l'antiquité classique, à la connaissance générale, que nous devons aux textes et aux monuments, des cirques et des courses de chars de l'époque romaine [3].

« Sans y comprendre les restes infiniment dégradés d'une grecque ou méandre » qui l'entourait et qui ne fut pas enlevée, ses dimensions étaient, selon Artaud qui les avait mesurées sur place, 5 m. 035 et 3 m. 086, ou 15 pieds 6 pouces et 9 pieds 6 pouces. Les deux évaluations sont données dans la grande monographie de 1806 [4], la seconde seule dans le livre de 1835. Comarmond, qui les mesura dans la salle de la Momie, avait trouvé 4 m. 97 et 3 m. 02, dimensions reproduites par M. Adrien Blanchet. Le *Catalogue sommaire* donne 4 m. 97 et 3 m., mesures prises sans nul doute sur la deuxième repose et qui concordent, à un centimètre près, avec celles que j'y ai prises moi-même.

Le champ rectangulaire de la mosaïque est noir, le décor polychrome. L'encadrement du tableau principal comprend, du dehors au dedans, une rangée de denticules blanches ; un filet blanc de deux pierres ; un grand rinceau dont les lobes sont garnis de fleurs à quatre pétales, plus large sur le petit côté droit au milieu duquel il aboutit à un riche motif d'ornementation végétale, et sortant d'une coupe évasée au milieu de l'autre petit côté ;

---

1. Voir fig. 3 (hors texte), une réduction de cette planche.

2. Sauf avis contraire les citations textuelles d'Artaud sont empruntées à la grande monographie de 1806.

3. Voir l'article *Circus*, dans le *Dictionnaire des antiq. gr. et rom.*, de Daremberg et Saglio ; — Friedlaender, dans Mommsen et Marquardt, *Manuel des antiq. romaines*, trad. française, XIII, p. 274 et suiv. ; — E. Huebner, *Musaico di Barcellona raffigurante giuochi circensi*, dans *Annali dell' Instituto di Corrisp. archeologica*, 1863, p. 135 et suiv. ; — K. Zangemeister, *Rilievo di Foligno rappresentante giuochi circensi* ; ibid., 1870, p. 232 et suiv.

4. La petite donne, p. 5, 14 pieds ½ par 9 pieds ½. L'architecte Querville, qui présidait aux fouilles, avait mesuré 14 pieds 9 pouces de longueur et 9 pieds de largeur (*Bulletin de Lyon*, 1806, p. 175). Ces mesures sont reproduites par J.-B. Dumas, *Hist. de l'Académie royale de Lyon*, II, 1839, p. 359.

puis un filet blanc de trois pierres, une grande tresse, un autre filet pareil. Le tableau principal représente, non pas un cirque tout entier — les monuments où l'on voit l'ensemble d'un cirque avec les gradins des spectateurs sont très rares —, mais seulement l'arène avec l'*oppidum*, c'est-à-dire avec la partie de l'édifice qui contenait, au rez-de-chaussée, les remises des chars ou *carceres* et, au-dessus, la loge *(pulvinar)* du président des jeux. Encore faut-il remarquer que, dans la réalité, cette partie du cirque reposait, non pas comme ici sur un rectangle, mais sur une base dont les deux grands côtés étaient des lignes droites parallèles, le petit côté de l'*oppidum* une ligne légèrement concave, l'autre petit côté une demi-circonférence. Cette double déformation de la réalité est normale dans les monuments figurés. Le côté de l'*oppidum* y occupe d'ordinaire la gauche, comme dans notre mosaïque.

Mais il est ici en charpente, non en maçonnerie, singularité sans autre exemple, je crois. Au milieu du rez-de-chaussée s'ouvre la grande entrée, la *porta pompae*, par laquelle pénétrait dans le cirque la procession religieuse qui précédait les jeux. Deux piliers la limitaient ; celui de gauche a disparu, compris dans une lacune étroite qui se prolonge en fissure jusque sous le vase du rinceau. Devant le pilier droit se tenait debout un piéton, dont il ne reste que la tête coiffée d'une calotte rouge et les jambes vêtues de braies bleues. « Il est à présumer, conjecture Artaud, que c'était l'inspecteur des jeux ou le héraut qui devait proclamer le vainqueur ». Aucune autre représentation ne comporte un personnage qui lui corresponde exactement. A droite et à gauche de l'entrée, il y a quatre *carceres*, en tout huit, nombre égal à celui des chars qui courent sur la piste, mais nombre anormal dont je ne connais que deux autres exemples [1]. Le nombre varie dans les monuments ; dans les cirques de Rome il était de douze à la fin de l'époque impériale et même, sans doute, dès le temps de Domitien, mais probablement de huit jusqu'à cet empereur, les quatre remises de droite servant pour le départ des quatre chars qui composaient une course normale, et les quatre de gauche pour leur arrivée ; ce qui n'est point le cas dans notre mosaïque.

1. Voir Zangemeister, p. 237. Ces deux monuments, un relief et une lampe, qui ne représentent qu'une moitié du cirque, ont quatre *carceres*. Zangemeister affirme faussement que le cirque du relief de Foligno n'en avait que huit. Il n'y en a que huit sur le relief, mais il ne représente pas toute la façade de l'*oppidum* ; cf. la planche LM.

Au dessus de la porte, la loge présidentielle, surmontée d'une draperie à festons, est occupée par trois personnages, les trois juges de la course, trinité exceptionnelle [1] : presque toujours le président est seul dans sa tribune. Il tient ici, dans sa main droite, la *mappa*, le linge qu'il lançait dans l'arène pour donner le départ *(missus)* aux concurrents. Il est en toge bleue, comme l'assesseur de droite. L'assesseur de gauche est réduit à son contour. De part et d'autre de la loge s'étend une galerie ; celle de gauche est vide ; dans celle de droite, il n'y a qu'un personnage en tunique bleue, « penché sur un bâton..., que nous avons soupçonné devoir représenter celui qui vient de fermer les barrières », en manœuvrant, au moyen d'un levier, la machine qui permettait de les ouvrir et de les fermer toutes à la fois. Ce personnage est une nouvelle singularité sans autre exemple. Il est coiffé de la même calotte rouge que les juges.

La *spina*, le massif de maçonnerie qui partageait dans presque toute sa longueur l'arène des cirques romains, est formée ici de deux parallélipipèdes, le plus rapproché des *carceres* un peu plus long que l'autre et portant vers son extrémité droite l'obélisque qui se trouve ainsi au milieu de la *spina*. L'obélisque ne manque presque jamais dans les monuments ; mais de la *spina* divisée en deux parties je ne connais qu'un autre exemple, celui du sarcophage de Foligno, où la plus longue est à droite avec l'obélisque à son extrémité gauche [2]. Dans le passage qui sépare les deux parties de la nôtre se tiennent deux personnages, coiffés de rouge et vêtus de bleu, dont il ne reste que les bustes ; l'un des deux porte une palme. Ces personnages sont une troisième singularité de la mosaïque lyonnaise. Deux autres passages étroits séparent, selon la règle, la *spina* proprement dite des bornes, *metae*, qui se présentent sous la forme habituelle d'une base arrondie en dehors et servant de piédestal à trois cônes allongés ; d'où leur nom de tribornes. La décoration de notre *spina* proprement dite est anormale. « On n'y voit pas cette multitude d'autels, de statues et de petits temples qui se trouvent sur celle des cirques de Rome » ; disons mieux, sur celle d'à peu près tous les monuments figurés. Cette anomalie est expliquée par une autre anomalie :

---

1. On la retrouve dans le relief de Foligno.

2. Zangemeister, p. 248, affirme à tort que c'est la plus courte.

au lieu d'être pleins, les deux parallélipipèdes sont ici creusés en bassins. Des *spinae* de cette sorte ont certainement existé dans les cirques romains après la suppression, sous Néron, de l'euripe ou canal qui entourait l'arène et fournissait l'eau nécessaire à l'arrosage de la piste ; le nom d'*euripus* est même plus fréquent que celui de *spina* pour cet élément du cirque. Mais sur aucun autre monument il n'est manifeste que la *spina* soit un bassin. Nos deux bassins sont traversés, du côté des tribornes, par une architrave que soutiennent trois piliers et qui supporte une rangée de sept dauphins jetant de l'eau, et, plus près du centre de la *spina*, par deux barres horizontales fixant à mi-hauteur et en haut sept piliers qui portent une rangée de sept boules ovales ; plus exactement, les deux rangées de dauphins sont intactes, mais la charpente qui supporte celle de droite est mutilée; de même les deux charpentes qui portent les œufs ; en outre, à la rangée de gauche, il manque trois œufs. Sous cette dernière, on voit le haut d'un personnage, mais Artaud n'avait vu qu'un fragment bleu « qui paraît avoir fait partie d'une figure que nous soupçonnons être l'*erector ovorum* », celui qui manœuvrait les œufs. Ces boules ovales, comme les dauphins, servaient, d'après les textes, à marquer le nombre des tours *(curricula)* déjà courus ou commencés ; pour chaque tour, on abaissait un œuf, nous le savons, et certains monuments nous induisent à croire qu'on faisait pivoter un dauphin. La représentation des dauphins et celle des œufs sont très fréquentes ; leur nombre varie, mais il est souvent, comme ici, de sept qui était le nombre normal des tours d'une course. Notre mosaïque se distingue de tous les autres monuments, d'abord en ce qu'elle nous montre, non pas une rangée, mais deux, soit de boules, soit de dauphins ; puis en ce que, si la restitution d'Artaud est juste, nous y voyons l'employé chargé de la manœuvre, celui qu'il appelle l'*erector ovorum*, comme si chaque tour était marqué par l'érection d'un œuf, et qu'il aurait dû appeler l'*ereptor ovorum*. S'il y avait, sous la rangée droite des boules ovales un autre personnage pareil, nous l'ignorons, la place qu'il aurait pu occuper étant comprise dans une assez grande lacune dont nous aurons à reparler.

Du sommet de la *spina* le plus proche des *carceres*, une ligne blanche coupe la piste normalement au grand côté du rectangle. Au droit de l'obélisque, une autre ligne blanche tombe parallèlement à la première. Encore

une singularité de notre monument lyonnais. Longtemps, semble-t-il, le départ eut lieu des *carceres* mêmes. Cependant Cassiodore [1] atteste qu'à son époque il avait lieu d'une ligne blanche située non loin des portes ; ce serait notre première ligne. Quant à l'arrivée, en l'absence de tout témoignage précis, on est amené à supposer qu'elle avait lieu sur une ligne prolongeant celle du départ de l'autre côté de la piste ; et Cassiodore dit en effet que la ligne blanche était tirée dans toute la largeur du cirque, *in utrumque podium*. Ce n'est pas le cas ici. Notre seconde ligne pourrait donc bien être la ligne d'arrivée ; remarquons que l'homme qui porte la palme destinée au vainqueur se tient tout près de cette ligne, chose naturelle dans la dernière hypothèse, bizarre dans la première [2]. On peut aussi conjecturer que c'était une autre ligne de départ, que les quadriges étaient divisés en deux groupes et rangés sur deux lignes, quand on en faisait courir à la fois, comme ici, huit, course double, au lieu de quatre, course simple.

Notre course est donc un *certamen binarum (quadrigarum)* ; deux quadriges y représentent chacune des quatre factions, la blanche, *albata*, la rouge, *russata*, le verte, *prasina*, le bleue, *veneta*, qui existaient dans tous les cirques de l'époque impériale romaine et que l'on nommait ainsi parce que leurs cochers *(aurigae, agitatores)* portaient respectivement ces quatre couleurs. La course double est une exception rare dans les monuments figurés. Des chevaux du quadrige réel, les deux moyens étaient sous le joug du timon, les deux extrêmes attelés seulement par des traits ; les uns s'appelaient *jugales*, les autres *funales*. Les artistes ont quelquefois rendu avec exactitude ce détail de la réalité ; le plus souvent leurs œuvres ne montrent pas distinctement l'attelage ; sur notre mosaïque il n'est visible que pour le quatrième quadrige de la série inférieure où le cheval de droite est *funalis*, les trois autres étant *jugales*. Artaud a remarqué justement que tous nos chevaux ont la queue coupée très court ; la remarque convient à tous les chevaux de course que nous connaissons par les monuments. Quant à la couleur, « presque tous les chevaux, dit-il, sont d'un bai pâle ou plutôt

1. *Var.*, III, 51.

2. Le relief de Foligno nous montre un piéton en toge adossé à la *spina* un peu à droite de l'obélisque et tenant peut-être une palme ; dans le relief Vescovati, vers la même place, il y a un piéton vêtu en *auriga* qui tient une grande palme. Cf. Zangemeister, p. 255 et suiv.

couleur de chair, quelques-uns sont blancs, d'autres gris, selon que l'artiste l'a jugé nécessaire pour faire fuir ou détacher ses groupes ». Les cochers ont tous, à la couleur près, le même costume, casquette avec visière occipitale ; double tunique, celle de dessus sans manches ; ceinture [1] ; braies collantes ; ils ne diffèrent pas essentiellement de ceux que nous voyons partout ailleurs [2].

Le premier quadrige, sur la ligne même de départ, est de la faction verte ; il a sans doute heurté la borne en tournant : les chevaux se sont abattus, le char est fracassé, le cocher renversé. La localisation d'un accident plus ou moins grave à cet endroit de l'arène est de règle dans les monuments figurés. Le second quadrige (faction rouge) et le troisième (faction blanche) [3] courent en bon ordre, presque de front, celui-ci un peu en avant, plus près de la *spina* sur la deuxième *linea alba*. Un cavalier dont nous n'apercevons plus que la jambe droite avec l'arrière-train et le ventre de son cheval, précède le troisième quadrige. Le quatrième, au bout de la *spina*, était détérioré dans sa partie postérieure. Il semblait « appartenir à la faction bleue par les traces de couleur bleue » qui subsistaient et Artaud l'a restitué en conséquence. Outre l'*agitator* proprement dit, un piéton, vêtu à peu près comme les auriges [4], stimule les chevaux, courant à côté d'eux, un fouet dans la main droite, dans la gauche « un instrument blanc à deux pointes », peut être « des forces pour couper les traits en cas d'accident ». Le cinquième quadrige (faction rouge), à la même hauteur, mais au-delà de la *spina*, vient de verser en tournant ; cependant le mal n'est pas irréparable et le cocher, tombé sur ses chevaux abattus, paraît vouloir les remettre sur pieds. Le sixième quadrige (faction bleue) est le seul dont le cocher soit démuni de fouet ; il court en bon ordre. A sa droite, et le dépassant un peu, galope un cavalier vêtu d'une tunique verte et monté sur un cheval blanc.

---

1. Hormis le blanc (série inférieure) et le bleu (série supérieure). Nous avons noté plus haut que dans la planche I Artaud l'avait omise par négligence pour le rouge de la série inférieure.

2. D'ordinaire les auriges portent, non des braies, mais des bandes molletières et jambières. Quand ils n'ont qu'une tunique visible, elle est à manches.

3. De ces deux quadriges, Artaud l'a déjà noté, on n'aperçoit pas les chars, que l'artiste a supposés cachés par les jambes des chevaux.

4. Artaud dit que sa tunique est blanche et languetée en bas, dans la monographie in-8, p. 11. *Blanche* manque dans la monographie in-fol., p. 9. Il nous semble bien qu'elle est mi-partie blanc et verdâtre. Il n'a ni tunique de dessous ni braies.

Le septième quadrige, au droit de l'obélisque, est mutilé ; le cocher a complètement disparu. Du huitième, mutilé aussi, on ne voit plus guère que les têtes des quatre chevaux, avec une jambe et un arrière-train, à l'extrémité de la *spina*, tout près de la borne. Ces deux derniers concurrents étaient, sans aucun doute, l'un de la faction blanche, l'autre de la faction verte. En avant du huitième et à sa droite, un piéton court dans le même sens que les chars, vêtu d'une tunique verte et tenant des deux mains un vase plat : c'est un *sparsor*, un arroseur, chargé de jeter de l'eau soit sur les roues, pour les empêcher de prendre feu, soit sur les chevaux, pour les rafraîchir. La présence de cette sorte de comparses est fréquente dans les monuments ; mais leur place et leur nombre varient.

S'ils étaient partout, comme sur le relief de Foligno, en nombre égal à celui des *factions*, on les tiendrait pour des employés de celles-ci ; tel n'étant pas le cas, il vaut peut-être mieux les ranger parmi les employés de la présidence des jeux, *circensium ministri*. A cette catégorie appartenaient certainement l'homme qui referme les barrières, celui qui est debout près de la porte, celui qui manœuvre les boules, celui qui tient la palme et son compagnon ; probablement, puisque sa couleur n'est pas celle du quadrige qu'il stimule, notre *agitator* à pied, et les piétons plus ou moins analogues d'autres monuments figurés. Comme les *sparsores*, les cavaliers sont parfois en nombre égal à celui des factions. Dans ce cas, l'hypothèse est spécieuse que c'étaient des entraîneurs, lesquels, à la fin de la course, si la victoire favorisait leur faction, acclamaient joyeusement le vainqueur (*jubilatores*). Mais, le plus souvent, ils sont en nombre inférieur ; on a donc proposé de les ranger parmi les *circensium ministri* : ce seraient des commissaires et surveillants de la course, *moratores* [1] *ludi*. Notons que la couleur du cavalier intact de notre mosaïque n'est, pas plus que celle de l'*agitator* à pied, la couleur du quadrige qu'il accompagne. On a conjecturé enfin, mais sans grande vraisemblance, que c'étaient des champions se disputant le prix d'une course montée, accessoire de la course attelée : leur attitude signifie presque toujours assez clairement qu'ils s'occupent en quelque façon de celle-ci et non d'autre chose.

---

1. *Moderatores* serait d'une bien meilleure latinité.

4. Quel moment de la course notre mosaïste a-t-il voulu figurer ?« Cette peinture, dit Artaud, indique le commencement de la course, si l'on en juge par le signal du départ ; mais il semble que le premier tour est presque terminé, cette disposition ayant paru nécessaire à l'artiste pour l'ordonnance et l'intérêt de son tableau » [1]. Les deux assertions sont contradictoires : si le premier tour est presque terminé, ce n'est plus le commencement de la course. D'ailleurs. elles sont évidemment fausses toutes les deux : les concurrents ne se répartissent sur toute la longueur de la piste, ni au commencement de la course, ce qui veut dire, en bon français, au moment du départ, ni lorsque le premier tour s'achève pour le premier concurrent ; une telle répartition à la queue leu leu ou peu s'en faut n'est possible qu'après plusieurs tours. Au surplus, pourquoi serait-ce le commencement de la course ? Parce que le président des jeux tient encore la *mappa* qu'il lançait dans l'arène pour donner le départ. A ce compte, ce ne serait même pas le commencement, mais l'instant qui le précédait. Artaud incline aussi à croire, quoiqu'il appelle *erector ovorum* le préposé à la manœuvre des boules, que chaque tour était marqué par l'ablation d'une boule ; or elles sont toutes en place. N'attachons pas, comme lui, une importance excessive à ces détails et nous ne tomberons pas dans cet embarras inextricable. Le tableau représente la course vers son milieu ou vers son terme [2] ; le peintre ne pouvait pas en figurer le début. Mais il a sacrifié sur deux ou trois points l'exactitude minutieuse à la convenance artistique : il a estimé que les rangées d'œufs seraient d'un meilleur effet, si elles étaient complètes [3], et les rangées de dauphins, s'ils étaient tous dans le même sens ; que le président serait mieux caractérisé comme tel, s'il avait en main l'insigne de sa fonction [4].

Ce n'est pas la seule fantaisie qu'il se soit permise. Il a réduit le cirque

---

1. 1806, in-fol., p. 9.

2. Comarmond, *Description...*, p. 685 : « La course est commencée ; peut-être en est-on déjà au deuxième ou au troisième tour ». — De Caumont, p. 279 : « Trois œufs sont plus élevés que les autres, ce qui paraît annoncer que déjà trois tours ont été faits par les chars ». S'il est vrai qu'on ôtait ou qu'on abaissait un œuf à chaque tour, c'est quatre tours qu'il eût fallu dire. Mais cette particularité de la rangée droite, qui a frappé de Caumont, n'est sans doute qu'une incorrection du dessin, un effet de perspective mal calculé : de la rangée gauche, il reste quatre œufs seulement et tous sont à la même hauteur.

3. Elles sont complètes dans tous les monuments figurés qui en comportent ; cf. Zangemeister, p. 254.

4. Dans la mosaïque de Girone (voir plus bas) le président tient aussi en main la *mappa*.

à une échelle bien moindre que les occupants, quadriges ou personnages. L'esthétique l'obligeait à ne point garder les proportions réelles. S'il les avait gardées, ceux-ci, presque imperceptibles, eussent tenu dans celui-là une place infime et la piste aurait paru vide. Puisque le plan cavalier a déformé en parallélogramme le double rectangle de la *spina*, il aurait dû faire subir la même déformation au rectangle de l'arène et — pour ne point parler de l'autre petit côté du cirque, qu'il faut supposer, ainsi que les deux grands côtés, hors des limites du tableau — la bande des *carceres* devrait être parallèle au petit côté de la *spina*, la double ligne blanche qui coupe la piste devrait être perpendiculaire au grand côté de la *spina*. Afin d'éluder ces conséquences, la première surtout, qui eût imposé au tableau la figure disgracieuse d'un trapèze, le peintre s'est soustrait à l'unité du point de vue. La *spina* et la course qui se développe autour d'elle sont vues d'un point surplombant la droite du grand côté inférieur, ou droit par rapport aux juges, lequel était le grand côté occidental de la mosaïque en place. Car rappelons-nous que, selon le témoignage d'Artaud [1] et de Querville [2], le grand axe était dirigé du nord au sud et, selon le témoignage de Delandine [3], le petit côté où se voient les *carceres* situé au nord. Donc, « d'après le sens général du tableau », comme parle Artaud, c'est-à-dire pour bien suivre le développement de la course, « le spectateur » devait « avoir la face tournée vers l'Orient » [4]. Et il ajoute : « Il paraît que cette position appartenait à l'entrée principale du lieu où était ce pavé, puisque l'on trouve vis-à-vis, et à quelques pas de là, du côté du couchant, un petit carré de mosaïque qui semble en avoir formé le péristile » *(sic)* [5]. Mais l'*oppidum*, y compris le piéton debout à la porte, est vu en perspective d'un point surplombant le milieu du petit côté opposé, du petit côté sud. C'est pourquoi les poutrelles horizontales qui désignent la galerie au dessus des *carceres* font deux groupes symétriques et convergents de parallèles. Telles étaient, à coup sûr, les « fautes de perspective » qu'Artaud, dans l'avertissement de sa monographie

1. 1806, in-fol., p. 1.

2. *Bulletin de Lyon*, 1806, p. 175.

3. *Ibid.*, 1806, p. 83.

4. Cf. Gay, *ibid.*, p. 78 : « Pour regarder le tableau qui en fait le milieu, il faut avoir le visage tourné au soleil levant, preuve certaine que la principale entrée de cet endroit était à l'occident ».

5. C'est la mosaïque de la planche XIV *bis*.

in-folio, affirmait avoir respectées et qu'il mentionnait encore, sans préciser non plus, dans sa notice de 1835 [1] : « On pourrait avec raison reprocher quelques défauts de perspective à ce bel ouvrage ; mais on s'aperçoit que l'artiste n'a pas eu l'intention de l'observer partout, afin de présenter son tableau sous deux points de vue différents, occasionnés vraisemblablement par deux entrées de l'appartement ». L'existence de l'entrée principale à l'occident paraît bien démontrée ; quant à celle de l'entrée secondaire, au sud, elle est hypothétique. L'architecte Querville constate lui aussi, mais sans expliquer pourquoi, que l'unité du point de vue manque à notre mosaïque : « Le dessin qui la compose, dit-il, appartient à trois points de vue différents. L'un exige que le spectateur, en la regardant, ait la face tournée vers le midi, l'autre... vers l'orient et le troisième enfin... vers le nord. Le premier aspect est pour le cadre, le second pour les objets principaux du cirque et le troisième pour la galerie où se trouvent placés les magistrats qui président.» Mais il n'est pas vrai que l'on doive se poster face au midi pour regarder le cadre : dans cette position on verrait à l'envers le vase qui occupe l'extrémité nord du grand axe. Le premier « aspect » de Querville n'existe pas : si l'on veut bien voir tous les détails du cadre, il faut se déplacer autour du tableau, et spécialement se porter à un bout du grand axe pour bien voir le vase, à l'autre pour bien voir la touffe d'acanthes.

« Les figures et les chevaux ont de l'élégance et du mouvement. Sans doute le trait en eût été plus correct sans la difficulté de l'exécution ; néanmoins, on y reconnaît toujours un bon principe de dessin... » [2]. Nous pouvons souscrire à cette appréciation d'Artaud, et à la suivante aussi : « La composition du sujet annonce du goût et de l'intelligence, soit dans la disposition et le balancement des groupes, soit dans la manière dont sont remplis les angles du tableau ». Mais nous la voudrions plus précise. Les huit quadriges sont répartis autour de la *spina* avec un souci de la symétrie qui n'exclut pas celui de la variété : à chaque bout, de part et d'autre, un quadrige, les deux intacts et les deux renversés en diagonale ; les quatre autres garnissent la région moyenne ; mais ceux d'en bas courent presque

1. P. 42.

2. 1806, in-fol., p. 2.

sur la même ligne, ne font qu'un groupe ; ceux d'en haut sont nettement séparés ; un cavalier garnit le vide qui les sépare, en bas un autre cavalier l'intervalle assez long entre les deux chars groupés et le quatrième ; les deux piétons de la piste, l'*agitator* et le *sparsor*, se correspondent en diagonale. Les quatre factions sont représentées de part et d'autre de la *spina*, mais dans un ordre différent : en bas, de gauche à droite, nous voyons la verte, la rouge, la blanche, la bleue ; en haut, de droite à gauche, la rouge, la bleue. Il est probable que la verte venait ensuite, puis la blanche ; car, avec l'ordre relatif inverse, les deux auriges verts se seraient fait pendant, et les deux auriges blancs auraient eu la même place, la troisième, dans les deux séries, ce qui n'est point le cas pour les bleus et les rouges. Dans la plupart des monuments qui montrent les deux côtés de la *spina*, la course est divisée, comme ici, en deux parties égales, équilibre un peu factice, mais recommandé par une raison de convenance artistique [1].

5. Après avoir décrit la mosaïque selon la planche d'Artaud, jetons un coup d'œil sur la mosaïque restaurée [2]. Voici quelles sont les parties complétées ou refaites. Pour ce qui est de l'*oppidum*, Belloni a refait le juge de gauche en suivant le contour visible ; il a complété les tentures et le devant de la loge, le personnage qui masque le bas du pilier droit de la porte, mais sans lui mettre aux mains aucun objet, la porte elle-même par la réfection du pilier gauche, mais sans y adosser, comme Artaud le suggérait, un personnage analogue à celui du pilier droit. Sur le parallélipipède gauche de la *spina*, il a complété la rangée des boules ovales et leurs supports ; il a presque totalement refait l'*ereptor ovorum* dont la planche d'Artaud lui présentait déjà une image retouchée ; sur le parallélipipède droit, il a complété la charpente des dauphins et celle des œufs, il a supposé un second *ereptor ovorum* et il l'a fait de toutes pièces ; pour les deux parallélipipèdes, il a complété les margelles et l'eau des vasques ; dans l'intervalle des deux il a

1. Pourtant le relief de Foligno nous présente une course de huit chars composée d'une autre manière : sept chars d'un côté, en bas, un seul en haut, distribution qui donne un tableau moins régulier, mais sans contredit plus naturel et plus vivant. Si, malgré cette inégale distribution, l'espace au-dessus de la *spina* ne paraît pas vide, c'est d'abord qu'il fuit à l'arrière plan et ensuite que, le cirque étant vu de biais, la masse importante de l'*oppidum* garnit l'angle supérieur gauche du tableau, celui où manquent les chars.

2. Voir fig. 4 (hors texte), d'après une photographie toute récente. Les conditions du local où se trouve la mosaïque n'ont pas permis d'obtenir les bords extrêmes des deux petits côtés.

complété les deux personnages debout et aux mains de l'un il a mis une couronne, à bon droit sans doute, la couronne étant, concurremment avec la palme, le prix honorifique du vainqueur. Dans la région inférieure de l'arène, il a complété le cavalier, auquel il a donné, mais en bleu, le costume de l'autre, complété son cheval et le char du quatrième quadrige ; il a refait presque totalement, suivant l'exemple d'Artaud, le cocher de ce quadrige. Dans la région supérieure, il a complété le septième et le huitième quadriges, attribuant fort raisonnablement le septième à la faction verte, le huitième à la blanche. Enfin, il a comblé les lacunes du champ noir de la *spina* et réparé deux fissures de l'encadrement, l'une qui prolongeait l'étroite lacune de la porte et de la loge ; l'autre, dans le grand côté du haut, un peu en arrière du *sparsor*. Notre énumération ne représente, bien entendu, qu'un minimum. Nous avons déjà remarqué qu'entre 1806, date de la planche d'Artaud, qui est notre seul terme de comparaison, et 1818, époque où Belloni enleva la mosaïque, elle avait subi certainement un surcroît considérable de dommage. Pour le surplus de restauration correspondant à ce surcroît que nous ne pouvons préciser, Belloni s'est conformé à la planche d'Artaud, nous l'avons déjà constaté. C'est justice de dire qu'il a rempli sa tâche avec autant de discrétion que d'habileté, qu'il n'a pas amoindri sensiblement la valeur documentaire de notre mosaïque.

VI

1. Martin-Daussigny regardait la mosaïque de Lyon comme le seul monument qui retraçât les jeux du cirque et en donnât l'explication vraie [1]. Il commettait une double erreur grossière : cette mosaïque ne suffit pas, hélas ! à donner l'explication vraie des jeux du cirque ou, pour mieux dire, des courses de chars, dans tous leurs détails ; elle n'est pas, et tant s'en faut, le seul monument qui les retrace. Ces monuments sont très nombreux et très variés, fresques, mosaïques, reliefs, monnaies et contorniates, pierres gravées [2]. Artaud, qui le savait, s'est exprimé avec beaucoup plus de mesure

1. Selon un procès-verbal de la Commission des Musées, séance du 12 juin 1869 (*Archives de la Conservation*).

2. On en trouvera l'énumération dans les ouvrages cités plus haut, spécialement dans les articles de Hübner et de Zangemeister.

que Martin-Daussigny : « La mosaïque nouvellement découverte à Lyon... donne l'idée des jeux du cirque, qui ne nous étaient pas entièrement connus ». Elle nous en donne, il est vrai, une idée ; mais, aujourd'hui encore, ils ne sont pas entièrement connus, malgré bien des découvertes et des études ultérieures. De Caumont va trop loin, quand il affirme qu'elle « jette un grand jour sur les Jeux du cirque ». Elle a, certes, son originalité, dont je me suis appliqué à dégager les traits au cours de la description ; mais ils sont tels qu'on n'en saurait déduire avec certitude aucun renseignement nouveau d'une portée générale. La plupart des singularités qui distinguent notre cirque des cirques par ailleurs connus, je veux dire la matière et la forme de l'*oppidum*, le nombre des *carceres*, la manœuvre des barrières et des œufs, la décoration si simple et même si pauvre de la *spina*, la double rangée de dauphins et de boules, ne doivent pas être tenus pour des fantaisies de l'artiste ; elles furent des cas réels, mais aussi des cas exceptionnels. Où existèrent-elles ? A Lyon ? Vraisemblablement. Ailleurs, dans d'autres cirques provinciaux ? C'est possible. La double ligne blanche de l'arène, que l'artiste n'a pas non plus inventée, à coup sûr, n'existe point toujours et partout, nous le savons. Et que signifie-t-elle au juste ; que signifie la double rangée de dauphins et d'œufs ? Problèmes nouveaux que pose la mosaïque de Lyon. Qui sont ces cavaliers galopant avec les quadriges ? Problème ancien que la mosaïque de Lyon ne résout point. Parce qu'elle est très agréable à voir, pardonnons-lui de n'être pas aussi instructive à consulter que nous le voudrions, et gardons-nous surtout d'y trouver ce qu'elle ne contient pas. Les juges et presque tous les comparses sont vêtus de bleu ; Artaud en conclut sans hésitation que « cette couleur était celle de l'uniforme national des Gaules », et de Caumont adopte sa conclusion. N'est-il pas plus sage de croire que, pour le choix des couleurs, l'artiste a suivi seulement son goût, hormis les morceaux dont la couleur lui était imposée, comme la tunique des auriges ? Voilà sans doute pourquoi la tunique du *sparsor* est verte, celle de l'*agitator* à pied mi-partie.

2. On ne s'attend pas à lire ici une description, même sommaire, de tous les monuments qui peuvent être comparés avec notre mosaïque. Je ne m'occuperai que des autres mosaïques représentant les jeux du cirque ou,

pour mieux dire, une course de chars dans un cirque. Je négligerai donc celles où sont figurés quelque personnage isolé ou quelque épisode d'une course, par exemple la mosaïque de Sainte-Colombe [1] qui est ornée à ses quatre angles d'un quadrige. Comme tableau d'ensemble répondant à ma définition, Artaud ne connaissait et ne pouvait connaître que la mosaïque d'Italica, découverte aux environs de Séville, vers la fin du XVIII[e] siècle, très gravement détériorée à l'époque de l'exhumation et détruite depuis. Par bonheur, Alexandre de Laborde en avait fait l'objet d'une belle monographie illustrée [2]. Le tableau central, entouré d'une vaste et riche bordure dont la surface était de beaucoup supérieure à la sienne, reproduisait le plan exact du cirque romain, moins les gradins des spectateurs. Il se terminait donc, à une extrémité, par un demi-cercle, à l'autre par la ligne concave de l'*oppidum*. Cet *oppidum*, la partie la mieux conservée du tableau, était un édifice en pierre, comprenant onze *carceres*, six à gauche de l'entrée, cinq à droite. Au dessus de l'entrée, le président siégeait seul dans sa loge, la main droite levée à hauteur de la tête. L'unique vestige de la *spina* était le sommet d'une colonne surmontée d'un génie tenant une couronne et un rameau. Dans l'arène il ne restait aucun quadrige intact ; on y voyait en bas, de gauche à droite, deux cavaliers à casaques vertes, l'un galopant, l'autre — *desultor* ou voltigeur — renversé sous deux chevaux ; puis les débris d'un quadrige mis en pièces ; en haut, de droite à gauche, un *sparsor* vêtu d'une longue souquenille à larges manches, portant un vase de ses deux bras tendus ; un cocher blessé, un vert, soutenu par deux hommes à tunique rouge ; un homme à tunique verte conduisant en main un cheval ; un char retourné, avec un seul cheval attelé au timon en l'air ; un autre piéton vêtu

1. Georges Lafaye, *Inventaire*, n° 217 (sans nul doute n° 232) ; Héron de Villefosse, dans *Bulletin archéologique du Comité*, 1894, p. 224 et pl. XIV (reproduite dans l'album de l'*Inventaire*).— Je néglige aussi la mosaïque de Sans, près Sennecey-le-Grand (Saône-et-Loire), dont le tableau central représente quatre chars se poursuivant dans un lieu désigné comme un cirque simplement par une borne ; voir Héron de Villefosse, dans *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1898, p. 16 ; Adrien Blanchet, *Inventaire*, n° 785. - J'ai à peine le droit de négliger un petit tableau de celle de Horkstow-Hall (Grande-Bertagne) ; voir Gauckler, art. Musivum , dans *Dict. des antiq. gr. et rom.*, p. 2.110, fig. 5.247. Il n'y manque que l'*oppidum*. Autour de la *spina*, simple mur terminé par de doubles bornes, courent en bas trois biges ; en haut l'on voit, de droite à gauche, deux cavaliers et un quatrième bige. L'un des cavaliers, ayant mis pied à terre, se porte au secours du cocher de ce bige, victime d'un accident.

2. *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica (Descripcion d'un pavimento de mosayca descubierto en las ruinas d'Italica)*, Paris, Didot, 1802.

comme le *sparsor* et qui tendait vers la droite un morceau d'étoffe. Cette mosaïque, telle quelle, donnait mieux que la nôtre l'idée d'un cirque, moins la *spina* ; mais elle ne donnait pas l'idée de l'ensemble d'une course dans le cirque.

En 1860, on découvrit, à Barcelone, et l'on y conserve depuis après réparation, une mosaïque [1] de sujet analogue, représentant, non pas toute une arène de cirque, mais une moitié longitudinale de l'arène avec la *spina* au dessus. L'*oppidum*, qui était figuré à gauche, comme dans celles de Lyon et d'Italica, manque entièrement. La *spina* est du type normal, maçonnerie pleine avec une décoration très riche, très singulière d'ailleurs par certains de ses détails que je ne saurais mentionner ici. Elle ne ressemble presque en rien à la *spina* de Lyon. Cependant l'on y voit un obélisque ; sur le toit plat, où l'on accède par une échelle, d'une édicule de la moitié droite, reposent sept boules ; sur une architrave de la moitié gauche, portée par deux colonnes, trois dauphins vomissent de l'eau. Les bornes sont séparées de la *spina ;* celle de droite, très ornée, est seule intacte. Dans l'arène, quatre quadriges. Le premier à gauche, mutilé à l'arrière, est renversé ; il appartenait à la faction bleue. Le deuxième, le blanc, mutilé à l'avant, court en bon ordre et le cocher regarde vers le concurrent malheureux ; du troisième, le rouge, l'aurige fait effort pour retenir les chevaux, tandis que celui du quatrième, le vert, lève le bras pour fouetter les siens. L'attelage du troisième et sans doute aussi celui du deuxième étaient conformes à la règle : les deux chevaux du milieu *jugales*, les deux extrêmes *funales* ; celui des deux autres chars ne se distingue pas. Des noms de cochers et de chevaux sont inscrits dans le champ. A la tête des chevaux du quatrième char, gesticule un *sparsor* vert muni d'une amphore. Plus loin, presque au delà de la borne, un autre piéton, en tunique longue, abaisse de la main gauche une banderolle blanche, rouge et bleue, et fait flotter, de la droite, une banderole verte, la couleur du quadrige qui tient, à notre connaissance, la tête de la course. On remarquera que le quadrige renversé occupe dans la série la même place que sur notre pavement. Pour le surplus, cette moitié d'arène ne rappelle guère la moitié correspondante de la nôtre que par le nombre des concurrents.

---

1. Voir E. Hübner, article cité plus haut.

Une troisième mosaïque [1] des jeux du cirque fut découverte dans une localité d'Espagne aussi, à Girone, en 1876, ou plus exactement une mosaïque dont l'un des deux grands tableaux a pour sujet les jeux du cirque. Ce tableau est un rectangle, comme dans les trois mosaïques précédentes ; mais ici l'*oppidum* en garnit le petit côté à notre droite. C'est un édifice rectiligne, en pierre, qui comporte, au rez-de-chaussée, six *carceres* et l'entrée, laquelle, par une maladresse de l'artiste, se confond avec la loge où siège tout seul le président qui élève la *mappa* de sa main droite. Au dessus des *carceres*, il y a, non pas des galeries, mais deux reliefs. On voit que cet *oppidum* ne ressemble en rien au nôtre. L'artiste a si mal pris ses mesures que l'espace libre entre les *carceres* et la borne apparaît beaucoup trop étroit pour le passage des chars. La *spina*, massif plein, est ornée de statues et d'autres objets, parmi lesquels l'obélisque qui nous y rappelle seul la *spina* de Lyon. Les bornes sont normales. Quatre quadriges prennent part à la course ; les chars et les cochers sont nommés. En haut, à droite, c'est-à-dire à la place habituelle, puisque ce quadrige serait en bas, à gauche, si l'*oppidum* était orienté comme dans les précédentes mosaïques, le quadrige de la faction verte est renversé : chevaux, char, aurige ont roulé pêle-mêle. En haut, à gauche, le quadrige de la faction bleue court en bon ordre. Devant lui, à la hauteur de la borne, galope un cavalier dont la partie antérieure du cheval manque, tout le petit côté gauche du tableau étant fort endommagé. Manque aussi le char du troisième quadrige, celui de la faction rouge ; le cocher fait effort pour retenir ses chevaux devant lesquels un piéton gesticule, pour l'y aider, sans doute. Ce groupe garnit la région inférieure gauche. La région inférieure droite appartient au quatrième quadrige, celui de la faction blanche ; le cocher retient lui aussi, de toutes ses forces, les chevaux et regarde les spectateurs. Son attelage, le seul qui se voie nettement, est régulier : deux *jugales* au milieu, deux *funales* aux extrêmes. Devant ce quadrige, à la hauteur de la borne, un piéton, tourné vers le public comme le cocher qu'il acclame peut-être. A part l'accident et le cavalier qui précède l'un des concurrents, la course n'offre pas de ressemblance notable avec celle de notre mosaïque.

1. Voir J. de Laurière, « la mosaïque romaine de Girone » (Espagne), dans *Bulletin monumental*, 53, 1887, p. 236 et suiv.

Je dois mentionner enfin une mosaïque découverte à Gafsa (Tunisie) en 1888, « travail naïf et grossier de l'époque byzantine », dit Gauckler qui la décrit sommairement ainsi [1] : « Vue intérieure d'un cirque, au moment d'une course de chars. En haut et en bas, sur les côtés de l'arène, les gradins, sous arcades, garnis de spectateurs ; à droite, au fond de l'arène, les *carceres*, à la porte desquels se tiennent des palefreniers nègres ; au milieu, la *spina* avec les *metae* et les cages des lions, entourée de l'arène ovale où circule le personnel à pied et à cheval, et où courent quatre quadriges aux couleurs des quatre factions du cirque ». L'originalité de ce pavement, par rapport aux autres mosaïques du même sujet et à presque tous les monuments figurés qu'on en peut rapprocher, consiste dans la représentation des gradins et des spectateurs. Il ne ressemble en rien, de façon frappante, au nôtre.

VII

1. On a déjà vu que la mosaïque Macors, malgré les singularités qui la distinguent, n'enrichit d'aucune donnée sûre la connaissance imparfaite, dont l'archéologie romaine a dû se contenter jusqu'ici, des cirques et des courses de chars en général, mais que cette mosaïque fournit sans doute une image vraie, sinon complète, du cirque de Lyon à une certaine époque et des courses de chars, telles qu'elles s'y pratiquaient alors [2]. La simplicité originale, mais peu décorative, de l'*oppidum* et de la *spina*, se conçoit fort bien, si l'artiste a peint la réalité contemporaine et locale. Au contraire, si elle avait été plus riche, pourquoi l'aurait-il appauvrie ou bien négligée en faveur d'un autre monument moins spécieux, exposant son œuvre à pâtir d'une comparaison désavantageuse ? Quant à suivre Delandine [3] et Artaud [4]

---

1. *Inventaire des mosaïques de la Gaule et l'Afrique* (II, *Afrique proconsulaire*, n° 321, fig.). Cf. *Bull. arch. du Comité*, 1906, p. 13, n° 39 et pl. 26.

2. Opinion formulée, d'abord dubitativement, puis catégoriquement, par Allmer et Dissard, *Trion*, p. CXXXVI = *Musée de Lyon*, II, p. 301 : « Si c'est le cirque de Lyon... Sans doute, il est représenté tel qu'il aura été reconstruit après le sac de Lyon, l'an 197 », sous Septime Sévère. — *Trion*, CXLVI = *Musée*, II, p. 320 : «...la précieuse mosaïque qui représente le cirque de Lyon ». Voir encore Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 213.

3. *Bulletin de Lyon*, 1806, p. 75 et suiv.

4. 1806, in-fol., p. 10 ; 1835, p. 52 et suiv.

plus loin, dans l'arbitraire des conjectures où leur imagination les emporte, je m'en garderai bien, quoique l'une d'elle ait séduit Allmer lui-même.

« Caligula résida longtemps à Lyon, où il institua des jeux. Il aimait passionnément les chevaux : comme Néron, il excellait à conduire un char dans la carrière. Il serait à présumer qu'ayant fait ériger un cirque pour son amusement, on ait voulu en consacrer le souvenir par une peinture inaltérable. Qui sait même si le prince ne s'y trouve pas représenté ? ». Artaud, à qui Delandine avait suggéré l'hypothèse, écrivait ces lignes en 1806 ; en 1835, il n'avait renoncé à aucune partie de son idée. Se rappelant que Caligula, comme Néron, était de la faction verte, il soupçonnait que le cavalier à tunique verte monté sur un cheval blanc représentait l'empereur. Ce qui lui fit toujours paraître vraisemblable le surplus de la conjecture, c'est qu'il croyait pouvoir, nous le verrons bientôt, dater notre mosaïque du premier siècle et de l'époque antérieure à Domitien. Or nous verrons aussi qu'elle est, selon toute probabilité, du second siècle, par conséquent d'un temps où personne, à coup sûr, ne se souciait plus de commémorer les excentricités lyonnaises de Caligula. D'ailleurs, Artaud jugeait plus vraisemblable encore [1] l'autre hypothèse de Delandine : « Ce savant pense que cette mosaïque a dû appartenir à la demeure de Ligurius, intendant des jeux à Lyon et souverain pontife du temple d'Auguste, dont elle ne devait pas être éloignée. On sait que Ligurius donna des jeux du cirque à toutes les corporations de la ville, qui, en reconnaissance, lui firent graver une inscription très curieuse que nous possédons encore, où l'on remarque ces mots : *Item ludos circenses dedit* ».

A la traduction déjà fautive de Menestrier, qu'il cite pour faciliter l'intelligence de ce texte épigraphique « aux personnes qui ne sont pas familières avec le style lapidaire », Artaud ajoute plusieurs autres erreurs dont trois favorisent son opinion. Il fait de Ligurius l'intendant des jeux à Lyon ; d'après le texte [2], Ligurius était *summus curator c(ivium) r(omanorum) prov(inciae) Lug(dunensis)*, curateur suprême des citoyens romains de la province lyonnaise. Il fait de Ligurius le souverain pontife du temple

1. En 1806. Il ne la mentionne plus en 1835.

2. Allmer et Dissard, *Musée de Lyon*, II, p. 361 ; *Corp. inscr. lat.*, XIII, n° 1.921.

d'Auguste ; d'après le texte, Ligurius n'était nullement prêtre de ce temple ou mieux de cet autel, situé hors du territoire de Lugudunum et dont le sacerdoce n'avait rien de commun avec ceux de la colonie lyonnaise ; Ligurius était pontife perpétuel de la colonie *(ob honorem perpetui pontif-(icatus)*. Si Ligurius n'était pas intendant des jeux, est-il vrai du moins que toutes les corporations de la ville lui firent graver une inscription en reconnaissance des jeux du cirque, mémorables par conséquent, exceptionnellement beaux, qu'il leur avait donnés? Non ; le texte dit que Ligurius, en reconnaissance de l'honneur à lui conféré du pontificat perpétuel, fait don à la cité d'un monument — nous ignorons lequel —, le monument qui portait l'inscription, et qu'à l'occasion de la dédicace il fait une largesse pécuniaire à tous les ordres et offre — à tout le peuple, évidemment — des jeux du cirque : *ob honorem... dat, cuius doni dedicatione... dedit*. Telle étant la vérité, rien ne nous invite à localiser la demeure de Ligurius dans le voisinage de l'autel d'Auguste, aucune raison plausible ne nous recommande l'hypothèse d'une mosaïque des jeux du cirque dans la demeure de Ligurius. D'ailleurs, si nous donnions à Ligurius la qualité de prêtre de l'autel et si nous admettions qu'en cette qualité il résidait non loin de l'autel, l'hypothèse n'en vaudrait pas mieux, au contraire, puisque nous savons aujourd'hui que l'autel n'était pas dans la région d'Ainay. Néanmoins elle a trouvé grâce devant Allmer qui, dans sa traduction et son commentaire du texte épigraphique, n'a commis, cela va sans dire, aucune des bévues de Menestrier et d'Artaud. « On a à se demander, dit-il [1], si Ligurius Marinus n'aurait pas habité la ville basse, et si la mosaïque qui représente une course de chars dans le cirque de Lyon et qui a été découverte près de l'église d'Ainay n'aurait pas décoré son habitation en souvenir des *ludi circenses* qu'il avait donnés ».

2. Artaud [2] fixe « le temps où cette mosaïque a été faite à peu près vers le milieu du I^er^ siècle de l'ère chrétienne. Auguste décora d'un obélisque la *spina* des cirques, et, dans le même temps, Agrippa y fit rétablir les dauphins. Cette peinture ne peut être postérieure à Domitien, puisqu'elle

1. Ouvr. cité, p. 365.
2. 1806, in-fol., p. 9 ; 1835, p. 51 et suiv.

n'offre que quatre livrées, et l'on sait que cet empereur en fit ajouter deux aux précédentes, la pourpre et la dorée ». Il n'était pas besoin de démontrer que la mosaïque n'est pas antérieure à Auguste : avant Auguste, et même sans nul doute sous son règne, l'actuel quartier d'Ainay ne comptait que des constructions trop simples et trop pauvres pour avoir de tels pavements, les *canabae*, huttes ou baraques, dont le nom lui resta, même après qu'il se fut couvert de riches habitations. Mais Artaud, nous venons de le voir, y situait le temple d'Auguste et ses dépendances, c'est-à-dire de beaux édifices qui existaient déjà au début de notre ère. Quant à la raison que l'innovation de Domitien lui fournit d'affirmer que la mosaïque n'est pas postérieure à cet empereur, elle est de valeur nulle. Les deux nouvelles factions, la *purpurata* et l'*aurea*, n'eurent qu'une existence éphémère ; Domitien une fois mort, il n'en est plus question. Nous avons, par contre, une raison excellente de croire que notre mosaïque ne remonte pas à l'époque augustéenne, ce qui veut dire au premier siècle de l'ère chrétienne : la nature du tableau central et ses dimensions relativement à celles de la bordure [1]. Au premier siècle, les tableaux sont des pièces de rapport, des *emblemata*, établis sur dalles de marbre ou de brique, en très petites pierres, très variées de forme *(opus vermiculatum)*, puis encastrés dans un pavement décoratif fait de cubes plus gros *(opus tessellatum)*, ce pavement couvrant une surface beaucoup plus vaste que celle de l'*emblema* ou des *emblemata* qu'il contient. Au début de l'époque antoninienne, le *vermiculatum* et le *tessellatum* se mélangent, le tableau n'est plus une pièce de rapport, il s'agrandit aux dépens du décor ornemental qui l'encadre et il le réduit à une simple bordure. Tels sont bien les caractères de notre mosaïque. Elle fut composée, selon toute vraisemblance, dans la première moitié du second siècle. Plus tard, et surtout à partir des Sévères, c'est de nouveau le décor ornemental qui s'agrandit aux dépens du tableau, qu'il rétrécit, qu'il pénètre même et morcelle. La suite de ces études nous fera connaître plusieurs spécimens remarquables de cette espèce. Sous les premiers Antonins, la virtuosité des mosaïstes romains est très grande ; elle dépasse parfois celle des maîtres de

1. Voir Gauckler, article « Musivum », dans le *Dict. des ant. gr. et rom.*, p. 2.096 et suiv. — L'encadrement de notre tableau était un peu plus large à l'origine qu'aujourd'hui, puisqu'à l'extérieur il y avait, d'après le témoignage d'Artaud, « une grecque ou méandre ».

l'époque précédente. Notre mosaïque des jeux du cirque, par la finesse du travail, se révèle tout à fait digne de l'âge que nous lui assignons [1]. Hübner [2] prétend qu'elle n'est certainement pas antérieure au troisième siècle, à cause du style, de l'exécution grossière. Mais le contexte de son jugement prouve qu'il n'a vu ni l'original ni même la planche d'Artaud.

La destruction de l'édifice qui abritait la mosaïque serait imputable, d'après Artaud [3], soit à l'incendie qui ravagea la ville sous Néron, soit « aux malheurs qu'elle éprouva sous Sévère ». Nous mettons l'incendie hors de cause, puisque nous le croyons antérieur à la confection du pavement, et nous le mettrions hors de cause même sans cette raison chronologique : il ravagea la ville proprement dite, Lugudunum, la colline de Fourvière [4]; mais traversa-t-il la Saône, atteignit-il le quartier des *Canabae ?* C'est bien improbable. Contre la seconde hypothèse d'Artaud, je ne vois aucun argument péremptoire. Mais que l'abri de la mosaïque se soit écroulé au temps de Septime Sévère ou seulement plus tard, il était dupe d'une illusion quand il croyait que « des barbares ou des ignorants » s'acharnèrent à la dégrader parmi les ruines pour satisfaire leur cupidité. « Ce qui nous a confirmé dans cette idée, c'est que tous les vêtements formés avec des pierres précieuses ont été enlevés, tandis que le reste est intact » [5]. La phrase est équivoque. Artaud n'a sans doute pas voulu dire que tous les vêtements avaient été enlevés, ce qui le mettrait en contradiction avec sa planche et nous obligerait à tenir son témoignage ou celle-ci pour outrageusement infidèle ; il n'a pas voulu opposer les vêtements au reste. Il a voulu opposer au reste une partie des vêtements formée, selon lui, de pierres précieuses, et dire que toute cette partie avait été enlevée ; assertion, d'ailleurs, émise à la légère et qu'un simple coup d'œil jeté sur la planche réduit à néant. Par exemple,

---

1. Artaud, 1835, p. 55 : « Pour ce qui est du mérite de l'exécution, M. Belloni prétend qu'elle est semblable à celle des Centaures du Vatican ».

2. Article cité, p. 138 et suiv.

3. 1806, in-fol., p. 8.

4. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 91, 10 : *Civitas arsit... uni... imposita... monti.* Les assertions de Steyert, ouv. cité, I, p. 236, sont manifestement fausses. Cf. *Revue d'histoire de Lyon*, III, 1904, p. 18.

5. 1806, in-fol., p. 8 ; cf. in-8, p. 13 : « Ce qui m'a confirmé dans cette idée, c'est que tous les vêtements formés avec des pierres précieuses ont été dégradés, surtout les bleus, en lapis, tandis que tout le reste est intact ». Au bas de ce passage, reproduit dans le *Mag. encycl.* de 1806, IV, p. 165, Millin se demande en note s'il est bien sûr que ce soit du lapis et non pas plutôt de l'émail, le lapis n'étant pas assez dur pour être foulé aux pieds.

tandis que le président et l'assesseur de droite sont intacts, l'assesseur de gauche a disparu : admettrons-nous que les vêtements de celui-ci seul étaient en pierres précieuses ? Admettrons-nous que la tunique détruite du cavalier d'en bas était d'une autre matière que celle du cavalier d'en haut, intacte ? Il n'est pas vrai non plus, si l'on s'en rapporte à la planche, que, hormis les vêtements ou une partie des vêtements, le reste soit intact ; par exemple, les quadriges et le champ ont souffert à plusieurs endroits. A la réflexion, Artaud se rendit compte qu'il avait dit, en 1806, une sottise ; il ne la répéta point en 1835. Il ne croyait plus alors aux pierres précieuses de la mosaïque ; aussi corrigea-t-il une autre phrase erronée de 1806 [1] : « Elle est composée de petits cubes de marbre et quelquefois de pierres précieuses », par la substitution à ce dernier mot du mot « factices » [2].

En vérité, la mosaïque des jeux du cirque subit, comme tant d'autres, les conséquences d'accidents fortuits ou de méfaits dont les auteurs ne la visaient pas spécialement. D'abord l'édifice qui la contenait s'écroula ou fut démoli, et des blocs de maçonnerie tombèrent sur elle d'une chute lourde. Puis les pans de murs qui l'entouraient et le tas de pierres qui la couvrait furent exploités pour de nouvelles constructions, si bien qu'à l'époque où Paul Macors l'exhuma, il n'y avait plus là « indices de ruines » [3]. Non seulement nous n'avons aucun motif de croire que des barbares ou des ignorants s'acharnèrent jadis contre elle, mais nous apprenons d'Artaud lui-même qu'après les mains brutales qui, sans parti pris de la détruire, n'eurent néanmoins aucun égard pour elle, vinrent des mains pieuses qui la protégèrent : « Nous avons remarqué, dit-il, qu'elle avait été recouverte avec intention de la conserver. On a trouvé à sa surface une légère couche de gravier rougeâtre... et, par dessus, un rang de tuiles romaines à rebords » [4].

1. P. 2.
2. P. 41.
3. 1806, p. 1 ; 1835, p. 41.
4. *Ibid.*

II

MOSAÏQUE CASSAIRE

(Lutte de l'Amour et de Pan)

BIBLIOGRAPHIE. — Ajouter seulement à la bibliographie du chapitre I : *Archives municipales de Lyon*, série M[1], Palais des Arts, travaux ; an III — 1820 = *Arch. mun.*, M[1]f ; et, pour le surplus, voir les notes.

I

1. Spon est le premier témoin qui parle de cette mosaïque, à laquelle, peu d'années après la découverte, il consacra deux notices presque identiques, l'une en français dans ses *Recherches curieuses d'antiquités* [1], l'autre en latin dans ses *Miscellanea eruditae antiquitatis* [2]. La principale différence entre les deux porte sur la date de l'exhumation : 1676, selon le texte français, 1670, selon le texte latin ; elle résulte sans doute d'une faute d'impression dans celui-ci. Depuis lors jusqu'à nos jours, les auteurs ont donné, d'après lui, tantôt l'une, tantôt l'autre de ces dates [3]. Car Spon est notre source unique pour le temps, pour le lieu et les circonstances de la découverte. Il indique le lieu un peu trop vaguement, « dans la vigne de M. Cassaire [4], pharmacien de Lyon », — « *ad collem Divi Justi* », ce que Colonia [5] traduira :

1. Lyon, 1683, p. 39 et suiv.

2. Lyon, 1685, p. 15.

3. 1676 : Colonia, Millin, Steyert, ouv. cités plus bas ; Cochard, *Indicateur* de 1810, *Curiosités*, p. 12, *Description historique de Lyon*, p. 298, *le Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon*, p. 119 ; Artaud, *Inventaire* de 1833, p. 32 ; 1670 : Montfaucon, Comarmond, Bazin, Blanchet, ouv. cités plus bas ; Artaud, 1835 : *Catalogue sommaire des Musées de Lyon*, pass. cité plus bas.

4. Cochard, *Description*, p. 298, et *Guide*, p. 119, l'appelle Vital Cassaire ; de même Artaud, *Inventaire* de 1833, p. 32. Vital Cassaire participe, en qualité d'ancien juré de la communauté des « maistres apoticaires » de Lyon, à un acte du 18 juin 1682 (*Arch. mun.*, série HH, Arts et Métiers : Apothicaires). Il figure dans la liste des « maistres apoticaires » de Lyon en 1660, annexée aux *Statuts et règlemens des marchands et maistres apoticaires de la ville de Lyon*, Lyon, 1700, p. 30 ; mais il ne figure plus dans la même liste pour 1697 (ibid., p. 31).

5. *Histoire littéraire de la Ville de Lyon*, 1728, I, p. 237 et suiv. ; *Antiquités de la Ville de Lyon*, 1733, II, p. 394 et suiv. Colonia n'est que l'écho de Spon. De même Furietti, *De Musivis*, 1752, p. 59.

« au pié de la montagne de Fourvière ». Mais, facilement, d'autres ont pu le préciser. Artaud [1] situe la maison de M. Cassaire « au milieu de la montée du Gourguillon » ; Comarmond [2], « dans le haut du Gourguillon, à gauche en montant et au-dessus de la montée des Épies ». Steyert [3] identifie la vigne Cassaire avec le clos Vendôme, montée du Gourguillon. Enfin l'acte de vente conservé aux archives municipales [4] constate que la mosaïque se trouvait « dans la maison dite de Vendôme, montée du Gourguillon, nº 33 » [5]. Des ouvriers remuant la terre, continue Spon, découvrirent là, à cinq ou six pieds de profondeur, un pan de muraille revêtu [6] et un pavé tout orné de mosaïque. Dans leur travail ils rompirent et gâtèrent le revêtement mural, mais le pavé resta entier, long d'environ 20 pieds et large de 10. Le propriétaire, pour le conserver et le montrer aux curieux, le fit recouvrir d'une voûte [7].

Il était toujours en place sous la même voûte au commencement du XIXe siècle, mais non pas en sûreté. « Ce local, explique Artaud [8], après avoir servi de loge à des francs-maçons, fut destiné à l'usage d'un cellier. Nous l'avons vu plusieurs fois inondé de vin dans les parties les plus basses, ce qui n'a pas peu contribué à le dégrader ; d'autre part, une demoiselle Mine, qui avait ensuite acquis cette maison, persuadée que le sol... renfermait quelque trésor, cherchait de temps en temps à l'interroger avec une

---

1. 1835, p. 60. — Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 380 : « A Fourvière, dans le haut de la montée du Gourguillon » ; Ad. Blanchet, *Inventaire des mosaïques*, II, nº 709 : « Montée du Gourguillon, à la maison Cassaire » ; *Catalogue sommaire des Musées de Lyon*, 1887, p. 133, nº 10 = 1899, p. 206, nº 12 : « Dans le haut de la montée du Gourguillon ».

2. Comarmond, *Description...*, p. 690.

3. *Nouvelle histoire de Lyon*, I, 262. Déjà Cochard, *Indicateur* de 1810, *Curiosités*, p. 12 : « A la descente du Gourguillon, dans les jardins de la maison de Vendôme » ; cf. *Description*, p. 298.

4. R³a, 6 décembre 1819.

5. Aujourd'hui, nº 39.

6. Artaud, 1835, p. 60, fait sans doute allusion à ce revêtement mural signalé par Spon : « La mosaïque dont il est ici question semble d'autant mieux avoir appartenu à une salle de bains, que les parois des murs qui restaient étaient également incrustées de cubes de mosaïques... ». Cf. Allmer et Dissard, *Musée de Lyon*, II, 307 : « De cette salle de bains provient la... mosaïque... qui représente une lutte entre Éros et un Satyre ».

7. Toujours d'après Spon. Cf. Cochard, *Description...*, p. 298 : « Vital Cassaire... fit jeter une voûte sur cette mosaïque ». — Par acte du 20 avril 1768, la Dlle Lavetizon, héritière indirecte de Cassaire, vend plusieurs immeubles en un seul tènement, dans l'angle de la montée des Épies et du Gourguillon, entre autres la « maison appellée de Vendosme » qui a parmi ses dépendances « une cave pavée en mosaïque, ouvrage des Romains » (*Arch. dép. du Rhône*, fonds Saint-Jean, armoire Adam, vol. 10, pièce 17).

8. 1835, p. 60.

sonde ». Millin [1], qui vit la mosaïque en 1804, dans « la maison Cassaire qui appartient aujourd'hui à M. Mine », écrit : « La chambre où est cette mosaïque est ordinairement embarrassée par des tonneaux qui la dégradent. Il faut espérer que le préfet du département obtiendra la permission de l'enlever pour la placer au Musée ». Effectivement, le conseiller de préfecture faisant fonction de préfet mandait, le 4 vendémiaire an XIV (26 septembre 1805), à M. de Fay-Sathonay, maire de Lyon [2] : « Il existe chez les demoiselles Minet, à la montée du Gourguillon, une pièce de mosaïque qu'on m'assure être un monument curieux. Il paraît que cet ouvrage... qui représente des figures et même des tableaux, pourrait être placé avec avantage soit au musée de cette ville soit dans quelque autre établissement public... Je vous donne cet avis, Monsieur, afin que vous en tiriez le parti que réclament l'intérêt des arts et le bien de la ville ». Pour des motifs que nous ignorons, la démarche n'eut aucun résultat. Les *Petites Affiches* du 4 juin 1808 [3] contiennent une offre de vente qui se rapporte certainement au clos Vendôme et à sa mosaïque : « Maison rue des Farges, au dessus du Gourguillon, n° 128, avec cour, mosaïque, parterre, terrasses, tonnelles, jardin, verger, pavillon... ». Cette annonce fait commencer [4] la rue des Farges, qui prolonge le Gourguillon, un peu plus bas qu'aujourd'hui. C'est également au n° 128 de la rue des « Farches » que Millin a vu notre mosaïque [5]. Cochard, dans l'*Indicateur* de 1808 et dans sa *Description* de 1817 [6], la signale toujours en place.

2. Plus efficace que la démarche préfectorale fut, heureusement, l'intervention d'Artaud en 1819. « Affligé, dit-il [7], de voir une mutilation semblable, nous engageâmes M. le baron Rambaud, maire de Lyon, à la faire

---

1. *Voyage dans les départemens du Midi de la France*, 1807, I, p. 466. Millin arrive à Lyon le 10 mai 1804 (*ibid.*, p. 410 et suiv.).

2. *Arch. mun.*, R²a.

3. P. 2.

4. A tort ; d'après les recensements annuels (*Arch. mun.*, série F¹, années 1808 à 1811, Ouest, t. 2, 5e section), le n° 128 appartenait à la montée du Gourguillon. Les maisons étaient alors numérotées par section ou quartier.

5. Pass. cité. Exactement : «... dans la vigne de la maison Cassaire... Elle est située rue des Farches, au Gourguillon, n° Y 128 ». J'ignore ce que signifie cet Y.

6. Pass. cités.

7. 1835, p. 60.

acheter par la ville ». Le traité [1], signé le 6 décembre 1819 et approuvé par le préfet le 13 janvier 1820, confirme le prix de vente indiqué par Artaud, 3.000 francs, prévoit que l'enlèvement aura lieu dans les six mois et nous apprend que le propriétaire était alors Million André, marchand chapelier, rue Sirène, 1, à Lyon [2]. Le succès tout récent des opérations concernant la mosaïque des Jeux du cirque n'avait pas seulement fait naître chez Artaud une passion durable, une prédilection peut-être excessive, pour ce genre de monuments antiques ; il lui avait donné en cette matière une grande autorité, et il avait impressionné de la façon la plus favorable l'opinion lyonnaise [3]. Aussi, tandis que l'administration préfectorale avait dû imposer l'achat de la première mosaïque au conseil municipal de 1813, celui de 1820, dans sa séance du 4 janvier, émit d'emblée le vœu qu'une somme de 10.000 francs, laquelle d'ailleurs, nous le verrons bientôt, se trouva fort insuffisante, fût affectée à l'acquisition, à l'enlèvement, à la restauration et à la repose de la mosaïque du Gourguillon. Bien entendu, la préfecture seconda de son mieux ce bon vouloir. Le préfet était alors le comte de Lezay-Marnesia, « adorateur des beaux-arts », au témoignage d'Artaud, et qui ne cessait « d'enrichir leur temple » [4].

L'enlèvement se fit cette fois dans le délai prévu, ou peu s'en faut [5], grâce à l'expérience acquise. Le dossier des archives contient un état estimatif, dressé par la mairie, des plaques de marbre nécessaires à l'ablation (27 avril 1820) ; une soumission sur laquelle Bernard et Jamey sont déclarés adjudicataires de cette fourniture au prix de 1.365 francs 63, au lieu de 1.500, prix prévu (18 mai) ; un mémoire des journées des mêmes pour le déplacement et le transport, soit 1708 francs (22 août) ; deux comptes sans date de l'entrepreneur Janicot pour l'enlèvement, 2038 fr. 69 et 227 fr. 13.

---

1. *Arch. mun.*, R²a. Toutes les pièces d'archives citées plus bas sont de la même série, sauf avis contraire.

2. Ce nouveau propriétaire apparaît pour la première fois dans le recensement annuel de 1811 (*Arch. mun.*, F⁵). Il avait acheté de la veuve Vert qui figure aux recensements de 1810, 1809, 1808. Ici la série de ces documents s'interrompt.

3. Artaud, *ibid.* : « On fut d'autant plus encouragé à cet achat que M. Belloni venait de déplacer et de réparer d'une façon merveilleuse la mosaïque des jeux du cirque ».

4. Artaud, note manuscrite de 1821, déjà citée à propos de la mosaïque Macors.

5. Dans son inventaire de 1833, p. 32, Artaud dit faussement : « Déplacée en 1822 ». C'est « replacée » qu'il aurait dû dire. La même erreur est déjà dans Cochard, *le Guide du Voyageur et de l'amateur à Lyon*, 1826, p. 119.

Mais Comarmond se trompe, et se trompe doublement, lorsqu'il affirme [1] que cette mosaïque fut « restaurée par des marbriers lyonnais, sous l'inspection de M. Belloni, qui avait restauré les deux premières ». D'abord, elle fut restaurée à Paris par Belloni, la notice d'Artaud pouvait le lui apprendre [2] ; puis, Belloni avait jusque-là restauré pour le musée de Lyon une seule mosaïque, celle des Jeux du cirque ; car la seconde qui entra au palais Saint-Pierre, achetée après celle du Gourguillon, mais reposée avant, fut, nous le verrons, restaurée par les marbriers lyonnais, non « sous l'inspection », mais selon les procédés et les leçons de Belloni. C'était la mosaïque Michoud, de Sainte-Colombe, qui ressemble à la mosaïque Cassaire par le sujet du tableau central. D'où la méprise de Comarmond.

Au début d'août 1820, Belloni informe le maire qu'il se charge « de prendre soin de la restauration ». Mais, avant de fixer un prix, il voudrait examiner si l'opération de l'enlèvement, à laquelle il n'a point présidé cette fois, a été faite avec toute la précision nécessaire. Il connaît la mosaïque, non seulement par la gravure d'Artaud [3], mais aussi par l'original, et il se souvient que la conservation de celui-ci est beaucoup moins bonne que ne le laisserait croire celle-là. Nous reviendrons plus loin sur ce passage très intéressant de sa lettre. Le 10 août, Artaud avise le maire que la mosaïque est toute prête à être « encaissée » en vue de son expédition à Paris. Bernard et Jamey présentent le 4 septembre une facture de 85 francs, réduite par l'architecte Flacheron à 79 fr. 05, pour la mise en caisses. Le transport à Paris de ces 24 caisses, par Dupré et Lambert, coûte 492 fr. 99. Belloni, ayant pu examiner la mosaïque, s'engage à la restaurer dans ses ateliers et à venir présider au placement pour 5.000 francs, frais de voyage et de séjour compris. Le baron Rambaud signe le traité à Lyon le 24 janvier 1821, Belloni à Paris le 1er février [4]. Plusieurs mois se passent. Enfin, le 15 novembre, Belloni annonce au maire que la mosaïque, restaurée en 58 morceaux et emballée dans 27 caisses, a été chargée sur la voiture qui doit la

1. *Description...*, p. 690.

2. 1835, p. 60 : « Comme cette première (la mosaïque des Jeux du cirque), elle fut envoyée à Paris dans les ateliers de cet habile artiste (Belloni) ».

3. Fig. 5.

4. Bernard et Jamey envoient à Belloni des marbres pour la restauration (47 fr. 40; mémoire du 21 mars 1821).

transporter à Lyon [1]. Il prie qu'on le prévienne quand tout sera prêt pour la repose. Le 2 décembre, il écrit qu'il ne pourra venir avant le 15 janvier 1822 et demande que les travaux de pose soient commencés en attendant. Ces travaux furent non seulement commencés, mais achevés en son absence. Le 10 janvier, Artaud lui faisait savoir que la mosaïque, parfaitement restaurée, était arrivée à Lyon, que l'assemblage des 58 morceaux avait été facile et qu'il allait la faire poser selon ses indications. Des lettres ultérieures d'Artaud [2] l'informèrent que tout marchait bien et que sa présence n'était pas nécessaire. La repose fut exécutée par Bernard et Jamey au prix de 3.400 francs [3]. Le 29 mai 1822, Belloni demande le paiement de la somme convenue, et le 3 juin Artaud certifie que la mosaïque a été parfaitement restaurée. Le dossier renferme deux autres pièces relatives à la repose, une note de 1750 francs, réduite à 1.625, pour la balustrade par Benoît (14 juin 1823), et une note de 71 fr. 05 pour la main-courante en bois de noyer par Godiot (2 mai 1824) [4].

Le règlement de comptes avec Belloni donna lieu cette fois à un marchandage long et fâcheux [5]. Le baron Rambaud prétendit lui imposer une réduction de 1.500, puis seulement de 1.000 francs, sur le prix convenu, parce qu'il s'était affranchi de la clause qui l'obligeait à présider en personne au placement. Belloni alléguait qu'en fait la perfection de son travail avait rendu sa présence inutile, ce qui était vrai ; qu'en droit il s'était cru dispensé de venir, puisque le directeur du musée lui avait répondu à plusieurs reprises, quand il offrait de le faire, que sa présence n'était pas nécessaire; ce que Rambaud ne contestait pas non plus, mais refusait de tenir pour une excuse légitime, Artaud, qui avait écrit sans l'ordre du maire, n'ayant pas eu qualité pour délier Belloni de son obligation et ne l'ayant d'ailleurs pas formellement délié. A vrai dire, le caractère administratif des

1. La facture du transport au retour n'est pas dans le dossier des archives.

2. Visées dans une lettre de Belloni au maire (13 juin 1822).

3. D'après le bordereau récapitulatif des sommes votées et dépensées pour cette mosaïque. Les marbriers en question avaient présenté deux devis estimatifs, l'un de 3.614 fr. 10, l'autre de 3.751 fr. 50, tous deux sans date.

4. Ces deux pièces sont dans une autre série des *Arch. mun.* : M[1]f.

5. R[3]a ; lettres de Belloni au maire, 13 juin, 26 juin, 11 septembre 1822 ; 14 janvier, 21 janvier 1823 ; ettres (minutes) du maire à Belloni, 6 juin, 19 juin 1822, et sans date en réponse à celle de Belloni du 11 septembre 1822.

lettres d'Artaud, la valeur officielle des communications faites par lui à Belloni n'étaient guère niables ; mais le mosaïste, qui manifestement n'était point désireux de venir, avait forcé volontiers le sens de ces communications pour y trouver une dispense formelle. Restait en outre contre lui qu'il avait économisé les frais du voyage et du séjour. Sans doute, arguait-il, mais il avait appris à la ville de Lyon son secret, le mécanisme pour enlever les mosaïques les plus compliquées, la méthode pour les replacer, si bien que la ville avait déjà pu, sans son intervention, en faire enlever et replacer une — la mosaïque Michoud, évidemment — ; et cela valait bien les 4 ou 500 francs économisés. Néanmoins, pour prouver son désintéressement et non par crainte d'une décision de l'autorité compétente, il consentait à subir ce minimum de réduction. Le bordereau récapitulatif nous apprend que cette offre fut acceptée. Belloni reçut 4.500 francs au lieu de 5.000. Il remboursait ainsi la gratification qu'il avait touchée pour la mosaïque des Jeux du cirque.

3. D'après ce bordereau, le total des crédits votés pour la mosaïque Cassaire fut de 20.500 francs, dont 10.000 au budget de 1820 et 10.500 au budget de 1823 ; le total des dépenses fut de 19.414 fr. 40, comprenant, avec des variantes, celles que nous avons énumérées et quelques autres moindres.

La mosaïque avait pris place « dans la grande salle des tableaux », « dans la grande salle du musée », disent respectivement avec imprécision Artaud et Comarmond. Elle y venait après la mosaïque Michoud, posée quelque temps auparavant dans la partie de cette salle qui communiquait par trois arceaux [1] avec la salle de la Momie où se trouvait alors la mosaïque des Jeux du cirque. Elle n'a jamais été délogée de son emplacement, non plus que sa voisine à l'occident, la mosaïque d'Orphée. On la voit donc aujourd'hui dans la deuxième section de la galerie des peintres lyonnais, lorsqu'on y accède par le grand escalier oriental, le nom et l'aménagement des lieux ayant changé depuis son entrée au Musée. Artaud avait un moment destiné la place qu'elle occupe à la mosaïque de Méléagre et Atalante, qui en définitive ne fut point acquise [2].

1. Voir Eugène Vial, dans *les Musées de Lyon en* 1906, p. 14.

2. Note manuscrite de 1821, déjà citée.

II

1. Je vais d'abord décrire la mosaïque Cassaire telle que nous la voyons après la restauration de Belloni. C'est un rectangle très allongé, qui mesure 8 m. 57 et 4 m. 07 [1]. Le décor, polychrome sur champ blanc, comprend, au centre, un petit tableau à personnages, au pourtour, un vaste encadrement ornemental qui se divise en une bordure et un système de panneaux carrés. L'élément principal de la bordure est un rinceau, plus large sur les deux petits côtés au milieu desquels il rejoint deux motifs pareils de végétaux stylisés, tandis qu'au milieu des grands il sort de deux vases pareils. Le long des grands côtés, ses lobes sont garnis alternativement d'une fleur à quatre pétales et d'une feuille cordiforme qui garnit aussi les lobes extrêmes des petits côtés, dont les quatre autres lobes présentent symétriquement soit une feuille en forme de pelte terminée par deux volutes, soit un fruit en forme de boule écartelée par deux diamètres. Le rinceau court entre deux filets noirs d'une seule pierre, au dehors, et trois filets noirs, au dedans, le premier et le troisième d'une seule pierre, le second de deux pierres. Le reste de la surface, hormis le tableau central, est quadrillé par une tresse qui délimite dix rangées transversales et quatre rangées longitudinales de caissons, soit trente-six caissons, le tableau central occupant la place de quatre. Tous ces panneaux carrés ont pour cadre intérieur un double filet noir d'une pierre et pour ornement une rosace. Huit rosaces, presque toutes avec des différences de coloris, apparaissent deux fois, trois apparaissent trois fois, mais sans symétrie de places ni régularité d'intervalles. Pour les désigner plus commodément, je numéroterai en chiffres romains les rangées longitudinales de gauche à droite, en chiffres arabes les rangées transversales de haut en bas. Les rosaces à double exemplaire sont : I, 1=IV, 7 ; I, 6=III, 8 ; I, 7=III, 7 ; I, 8=II, 2 ; II, 1=IV, 2 ; II, 7 =III, 4 ; II, 9=III, 10 ; II, 10=IV, 6 ; les rosaces à triple exemplaire : I, 10=III, 3=IV, 1 ; III, 1=IV, 4=IV, 9 ; III, 3=III, 9=IV, 10.

1. Artaud n'a pas mesuré la mosaïque ; il répète, sans les donner comme approximatives, les mesures de Spon, 20 pieds par 10 (1835, p. 60). Comarmond, *Description...*, p. 690, et, d'après lui, Bazin, le *Catalogue sommaire*, *l'Inventaire des mosaïques*, pass. cités, donnent 8 m. 57×4 m. 12.

Le cadre intérieur du tableau central est aussi un double filet noir ; un troisième filet pareil existe à la base, avec deux brefs retours verticaux. Les figures sont posées sur un terrain inégal. Au premier plan, à notre gauche, un enfant nu, ailé, l'Amour, se présente la poitrine et le visage de trois quarts, le pied gauche en avant, les deux bras étendus vers la taille de son adversaire ; à droite, Pan, barbu, cornu, capripède, le dos de trois quarts, le visage de profil, le pied gauche en avant, la main gauche ramenée sur les reins et attachée par un lien qui fait le tour de son corps, atteint de sa main droite l'épaule de l'enfant. Au deuxième plan, un peu à gauche de l'Amour, se dresse un hermès, le front ceint d'une bandelette dont les bouts retombent sur sa poitrine ; un peu à droite de Pan, Silène, vu de face, la tête couronnée de feuillage, pampre ou lierre, la barbe grise, le torse nu, les jambes drapées dans un manteau que supporte son bras gauche, tient dans sa main gauche une palme et du bras droit, étendu horizontalement au-dessus de Pan, fait un geste d'exhortation. Le haut du tableau, dans son milieu, est décoré d'un demi-médaillon circulaire contigu au cadre, renfermant une face de bélier, et d'où pendent, flottants, les deux bouts d'une bandelette.

2. Dans quelle mesure cette mosaïque a-t-elle été restaurée? Des textes et des images vont nous l'apprendre. Examinons d'abord la planche V d'Artaud [1], dessinée en 1815, lorsque le pavement était encore à sa place primitive. Avant cette planche, qui est une image d'ensemble, il n'existait qu'une reproduction partielle, la gravure de Spon [2], représentant avec une exactitude approximative le tableau central intact, et plusieurs répliques de cette gravure, l'une [3] fidèle au point d'avoir gardé les inscriptions ajoutées par Spon sur le cadre, en haut la légende *Musivum antiquum Lugduni apud D. Cassaire*, en bas les noms qu'il attribuait aux personnages, *Herma*, *Genius*, *Satyrus*, *Silvanus ;* les autres [4] sans ces inscriptions. La planche d'Artaud [5] nous montre, elle aussi, le tableau central intact, de même

1. Fig. 5.

2. *Recherches...*, p. 27 ; *Miscellanea...*, p. 15 et 38.

3. Colonia, *Histoire littéraire...*, I, p. 239.

4. Montfaucon, *l'Antiquité expliquée*, 2e éd., Paris, 1722 ; I, 2e partie, pl. CLXXVII, n° 4 ; Bergier, *Histoire des grands chemins de l'empire romain*, éd. de Bruxelles, 1736, I, p. 191 ; Ciampini, *Opera*, Rome, 1747, I, pl. XXX, fig. 2 ; cf. p. 81, col. 1.

5. Reproduite partiellement en noir dans Steyert, ouv. et pass. cités (le tableau central, les caissons qu le flanquent, une rangée de caissons au dessus, deux au dessous, pas de rinceau).

toute la décoration ornementale au-dessous de lui et à son niveau. En haut manque la partie médiane de la bordure, lacune considérable qu'une brèche irrégulière prolonge parmi les trois premières lignes transversales de caissons. Sur les douze panneaux de cette région, quatre sont intacts, I, 3 ; IV, 1 et 2 (moins la tresse verticale gauche du quadrillage) ; IV, 3 ; — six détruits en majeure partie, I, 1 et 2 ; II, 2 et 3 ; III, 2 et 3 ; — deux entièrement détruits, II, 1 et III, 1. Dans cette image nous ne trouvons plus aucune rosace à triple exemplaire ; nous en trouvons dix à double exemplaire : I, 1 (mutilée, mais reconnaissable)=IV, 5 ; I, 6=III, 8 ; I, 7=III, 7 ; I, 10=IV, 1 ; II, 3 (mutilée)=IV, 7 ; II, 7=III, 4 ; II, 9=III, 10 ; II, 10=IV, 6 ; III, 9=IV, 10 ; IV, 4=IV, 9. On remarquera que deux de ces identités n'existent pas dans la mosaïque actuelle, I, 1=IV, 5 ; II, 3=IV, 7. En outre, le caisson II, 8 de la mosaïque a permuté dans l'image avec IV, 8.

Comarmond avait vu la planche d'Artaud; mais il ne prit pas la peine de la revoir, lorsqu'il eut à écrire sa notice ; c'est pourquoi sa définition, d'ailleurs vague, du dommage renverse les termes de la réalité [1] : « Le haut était bien conservé, mais la partie centrale du bas était dégradée... ». Quant à la notice d'Artaud [2], elle se contente, pour les manques, de signaler que Belloni dut refaire « à neuf quelques panneaux dont l'exécution se confond avec celle des artistes des temps antiques » ; mais on y lit, pour le surplus, l'indication d'un fait que la planche ne laisse point soupçonner : « Il nous a paru que ce pavé avait été réparé anciennement dans quelques parties avec peu de succès. Il appartenait à M. Belloni de faire disparaître cette mauvaise restauration... ». S'agit-il bien, à vrai dire, d'un fait? Nous venons de constater que deux panneaux de la mosaïque actuelle ne concordaient point pour la rosace avec ceux qui occupent les places correspondantes dans la planche ; nous constaterons tout à l'heure d'autres discordances du même genre qui ne se rencontrent que dans la partie supérieure du pavement, aux abords de la grande lacune. Cette prétendue mauvaise restauration ancienne que Belloni fit disparaître, ne serait-elle pas une restauration moderne, opérée non sur le pavement, mais sur son image? Artaud ne pro-

1. *Description...*, p. 690.

2. 1835, p. 60.

teste pas cette fois de la rigoureuse exactitude de son dessin [1] ; nous allons fournir la preuve qu'il est sérieusement inexact ; nous allons trouver dans cette inexactitude certaine l'explication vraie des différences. Artaud en a imaginé pour le public une autre explication qui lui épargnait un aveu trop pénible pour son amour-propre.

C'est Belloni lui-même qui dénonce l'infidélité de l'image. Il avait vu la mosaïque Cassaire à la montée du Gourguillon, lors de ses voyages pour l'enlèvement et la repose de la mosaïque Macors. Il se souvient, dit en substance sa lettre au maire plus haut citée [2], que tout un côté de la bordure était enterré dans le mur, tandis que la gravure de M. Artaud montrait cette bordure entière ; il se souvient qu'en outre plusieurs lacunes existaient dans diverses parties du pavé, comme dans le milieu du tableau et dans le centre (?) [3] de quelques rosaces ; que la mosaïque dont on lui propose la restauration, était en somme, plus dégradée que la mosaïque déjà restaurée par lui. Le témoignage de cette pièce inédite s'accorde si bien avec celui d'une seconde image [4] du pavement non restauré, qu'il garantit la ressemblance de celle-ci. C'est un dessin-aquarelle anonyme que j'ai en ma possession, provenant de la collection Grisard. Le dommage figuré y est sensiblement plus grave que dans la planche d'Artaud. Un trait oblique à peu près droit, au-delà duquel le dessinateur n'a pas même indiqué le ciment de support par la teinte rougeâtre dont il se sert ailleurs, coupe la mosaïque dans le haut, de sorte que l'angle gauche et presque tout le petit côté supérieur de la bordure manquent. Ce trait n'est autre chose que la limite de la maçonnerie dans laquelle, d'après Belloni, était enterré tout un côté de la bordure. Au-dessous, la surface nue, mais teintée, représente une lacune plus large et plus longue que la brèche d'Artaud. Elle intéresse non pas huit, mais douze panneaux. Trois, et non pas deux, manquent totalement : I, 1 ; II, 1 ; III, 1 ; six sont détruits à très peu de chose près : I, 2 ;

1. Mais Cochard, *Description historique de Lyon*, 1817, p. 298, s'en porte garant : « (M. Artaud) l'a fait graver avec la plus grande exactitude » Comp. *Indicateur de Lyon*, 1810, p. 12 : « M. Artaud grave dans ce moment (cette mosaïque)... avec beaucoup de soin et d'exactitude ».

2. Lettre du début d'août 1820 : « Depuis plusieurs années je connaissais le pavé antique en mosaïques représentant le combat de l'Amour et du dieu Pan, qui se trouvait à Lyon à la montée du Gourguillon... ; ... quoique j'aie vu cette mosaïque plusieurs fois pendant mon séjour à Lyon... ».

3. Belloni a écrit *ceintre*. La correction *cintre* n'aurait pas de sens.

4. Fig. 6.

II, 2 ; 3 et 4 ; III, 2 et 3 ; trois sont mutilés à gauche : III, 4 ; IV, 1 et 2, dont la tresse verticale seule aurait souffert d'après Artaud. La pointe de la brèche entame ici jusqu'à la tresse supérieure du tableau central. En outre, cinq caissons de la région inférieure sont détériorés : II, 8 et 10 ; III, 7 et 10 ; IV, 10. L'angle inférieur gauche est écorné jusqu'au double filet du panneau correspondant. Dans le grand côté droit de la bordure, à la hauteur de IV, 3, il y a un vide exigu. Enfin, dans le tableau central, deux lacunes ont emporté, l'une l'épaule et le bras gauche de Silène, laissant subsister seulement en bas une partie de la main, en haut le sommet de la palme ; l'autre la base de l'hermès, toute la jambe droite de l'Amour, sa jambe gauche jusqu'au-dessus du genou et la partie antérieure de la jambe gauche de Pan jusqu'au même endroit. Ce sont, en dehors de la principale, les brèches que Belloni se souvenait d'avoir vues dans diverses parties du pavé, spécialement dans le milieu du tableau. Le nombre des rosaces à double exemplaire n'est plus ici que de huit : I, 6=III, 8 ; I, 7=III, 7 ; I, 10=IV, 1 ; II, 7=III, 4 ; II, 9=III, 10 ; II, 10=IV, 6 ; III, 9=IV, 10 ; IV, 4=IV, 9. Les caissons II, 8 et IV, 8 n'ont pas échangé leur place.

3. Nous voici donc en état de distinguer dans notre mosaïque restaurée les éléments primitifs et la restauration. Belloni a refait presque tout le côté supérieur de la bordure d'après le côté inférieur, et les deux angles gauches d'après le seul angle intact, l'inférieur droit ; il a comblé le vide du grand côté droit. Dans la région au-dessus du tableau, il a complété quatre caissons et il en a refait entièrement ou presque entièrement huit, sans compter les morceaux manquants de la tresse du quadrillage. Dans la région au-dessous, il a complété cinq caissons. Enfin il a réparé les deux lacunes du tableau. De tous les caissons à compléter, hormis un seul, la reconstitution ne risquait pas d'être arbitraire, plus de la moitié de la rosace étant connue ; or, un quartier eût suffi, les rosaces étant toutes à huit pièces de deux sortes qui alternent. Pour celui qui ne remplissait pas cette condition, l'incertitude concernait le cœur seulement de la rosace. Il s'agit de II, 4. Belloni l'a reconstitué en tenant compte des éléments conservés, au lieu qu'Artaud l'avait refait à peu près de fantaisie. Il a négligé de même toutes les suggestions d'Artaud pour la réfection des panneaux entièrement ou presque entièrement détruits. Elles s'appliquaient à six panneaux. Du caisson I, 2,

subsistait, d'après le dessin anonyme, à l'angle inférieur gauche, une amorce de rosace que nous voyons développée verticalement dans la planche d'Artaud ; la rosace que Belloni a construite presque de toutes pièces sur l'amorce n'emprunte rien à cette addition. Pour le caisson I, 1, Artaud avait amorcé arbitrairement une réplique de IV, 5 ; Belloni y a mis une réplique de IV, 7. Pour le caisson II, 3, Artaud avait amorcé, non moins arbitrairement, toujours si l'on s'en réfère au dessin anonyme, une réplique de IV, 7 ; Belloni y a mis une réplique de I, 10=IV, 1, sans tenir compte d'ailleurs, s'il les a vus, des vestiges insignifiants que présente le dessin anonyme. Avec une réplique de I, 8, il a comblé la lacune de II, 2 ; avec une réplique de III, 9=IV, 10, la lacune de III, 3 ; avec une rosace inventée de toutes pièces, la lacune de III, 2, sans tenir compte des vestiges insignifiants, mais différents, indiqués par le dessin et par la planche. Restaient à combler les lacunes de II, 1 et III, 1, les seules qui soient totales dans la planche ; Belloni a mis dans la première une réplique de IV, 2, dans la seconde une réplique de IV, 4=IV, 9. En somme, des huit caissons à refaire, six l'ont été au moyen d'une répétition, un au moyen d'une invention presque totale, un au moyen d'une invention totale. En répétant une rosace et assignant au nouvel exemplaire une place quelconque, le mosaïste moderne n'a pas méconnu l'esprit de la composition primitive ; mais, selon toute vraisemblance, il l'a méconnu en répétant une rosace déjà répétée, en créant des cas de triples exemplaires. Ce détail à part, la restauration n'a diminué ni la valeur artistique du monument, les praticiens de Belloni s'étant montrés les égaux de leurs confrères gallo-romains, ni son intérêt documentaire, telles étant les lacunes du tableau central qu'elles furent forcément réparées sans arbitraire appréciable [1].

III

1. Pour le sujet de ce tableau central, Spon [2] ne propose ou n'enregistre pas moins de trois explications, non sans avoir prévenu le lecteur qu'elles

1. Notre figure 7 montre le tableau central et ses abords tels qu'ils sont aujourd'hui. Ce tableau n'avait jamais été photographié, à notre connaissance. La photographie toute récente dont notre figure est une reproduction réduite n'a pu malheureusement atteindre, et tant s'en faut, la limite de la mosaïque, vu les conditions du local où elle est fixée.

2. *Recherches curieuses*, p. 49 et suiv. ; *Miscellanea*, p. 41 et suiv.

sont toutes conjecturales : « Quelques personnes ont travaillé à expliquer cet emblème ; mais ces sortes de peintures énigmatiques sont ordinairement comme des nés de cire que l'on peut tourner du côté que l'on veut. En attendant quelque explication plus plausible... ». Rappelons d'abord les noms qu'il attribue aux figures : *Herma* — « Terme ou Herme » — ; *Genius* — on croirait que c'est « un Cupidon, s'il avait quelqu'une des marques de cette divinité ; je le crois plutôt un génie » — ; *Satyrus* — « un satyre ou le dieu Pan » — ; *Silvanus*. Voici maintenant sa première interprétation : « Il semble que l'action de ce génie est d'amener ou d'inviter le satyre qui est près de lui à venir adorer le dieu Mercure ou Hermes... Tout doit céder à l'éloquence dont Mercure était le symbole ; elle entraîne les hommes à elle malgré eux-mêmes ». Quant à Silvain, « qui était un dieu des champs et du bestail », sans doute exhorte-t-il le satyre à suivre l'invitation du génie. Mais Spon continue : « On pourrait aussi penser que les anciens Romains qui ont fait ce tableau voulaient marquer par là le respect qu'on devait avoir pour les termes et les limites dont Mercure et Silvain étaient les protecteurs, puisque les satyres eux-mêmes étaient contraints d'avoir pour eux de la vénération et qu'ils leur venaient rendre hommage les mains liées ». Spon ne cache pas sa préférence pour la seconde interprétation. Cependant la meilleure était la troisième, qu'il mentionne dubitativement : « Faut-il penser avec certains que le tableau signifie la toute puissance de l'Amour ? Mais alors quel est le rôle de Mercure ? ».

Menestrier [1] rejette ces trois explications : « C'est un emblème que M. Spon n'a pu démêler. Il représente le combat de l'amour lascif et de l'amour honnête. Le lascif est représenté par un satyre... L'Hermathène... représente la partie supérieure de l'âme ou la raison et l'étude des bonnes lettres, comme le Silvain figure le travail corporel, deux moyens de réprimer l'amour lascif..., n'y ayant rien qui porte plus aux passions scandaleuses que l'oisiveté ». — Colonia [2] n'a pas d'opinion personnelle ; il juxtapose simplement la première explication de Spon et celle de Menestrier : « Il y en a qui l'expliquent de la force de l'éloquence à qui tout doit céder et qui est

1. *Histoire civile ou consulaire de la ville de Lyon*, 1696, p. 38.
2. *Histoire littéraire...*, p. 240.

ingénieusement représentée par l'Hermathène. D'autres croient qu'on a voulu représenter le combat de l'amour honnête avec l'amour déréglé ».

Montfaucon [1] ne s'occupe pas de trouver un sens allégorique à la scène ; mais il identifie avec justesse tous les personnages, un seul excepté : « Silvain en forme humaine est à l'extrémité, tenant d'une main une branche et étendant la droite vers un Herme qui est à l'autre extrémité... Entre l'Herme et le Silvain sont un Cupidon et le dieu Pan dans l'attitude de deux athlètes qui vont lutter ensemble ».

Il y a une grande part de vérité, mais aussi des erreurs, dans l'exégèse de Millin [2]. Spon, dit-il, n'a pas bien compris le sujet qui est très simple. « C'est une espèce de caricature des exercices gymnastiques. On y voit une Herme de Mercure, dieu de la palestre, et dont les images décoraient les gymnases. Auprès de cette Herme sont deux lutteurs. L'un est un génie ailé, sans doute Acratus ou Ampelus, compagnons assidus de Bacchus... Il lutte contre un vieux Silvain chévripède et cornu. Auprès est un homme grave vêtu du pallium, costume qui indique suffisamment Silène ; il fait l'office de gymnasiarque ou maître des exercices. Il étend la main droite pour exciter les combattants et tient la palme qu'il doit présenter au vainqueur ».

Artaud intitule sa notice et sa planche : « Combat de l'Amour et du dieu Pan » ; et c'est le titre donné à la mosaïque dans toutes les pièces du dossier des archives où on veut la désigner par le sujet du tableau principal [3], en particulier dans la lettre de Belloni [4] ; d'où il résulte clairement que Belloni et Artaud s'étaient trouvés d'accord pour définir ce sujet à l'époque de l'ablation et de la repose. Le début de la notice [5] nous laisserait croire qu'en 1835 Artaud n'avait pas changé d'opinion, j'entends le titre lui-même et le commentaire qui le suit immédiatement. Rien n'est plus fréquent, nous dit l'auteur, que les monuments antiques, peintures et reliefs, « où l'on

---

1. Ouv. cité, p. 274.

2. *Voyage...*, I, p. 466.

3. Traité entre le maire et Million André (6 déc. 1819) ; traité entre le maire et Belloni (24 janvier — 1er février 1821) ; comptes des marbriers Bernard et Jamey ; note de Belloni, 29 mai 1822 (*Arch. mun.*, R²a).

4. Août 1820 (*ibid.*).

5. Artaud, 1835, p. 56 et suiv.

voit le dieu Pan capripède qui combat avec Cupidon » [1] ; et il cite un autre exemple de « ce sujet allégorique et gymnique tout à la fois », une fresque d'Herculanum, dont nous aurons à reparler, tableau qui appelle en effet une comparaison avec le nôtre. « Excepté l'Hermès, la composition est la même » ; affirmation inexacte ; non seulement l'Hermès est absent, mais deux autres personnages sont présents, Bacchus et Ariane. Pour le surplus, le rapprochement est juste : « Le vieux Silène est drapé de la même manière ; c'est un combat entre Pan et l'Amour, dont Silène paraît être le juge ». Comment, après avoir vu la vérité, après l'avoir affirmée de façon si nette, Artaud en vient-il, dans la suite de sa notice [2], à connaître la perplexité et à se décider pour une interprétation fausse? Ayant fait une enquête, très superficielle d'ailleurs, sur les opinions de ses devanciers, il n'a pas su maintenir la sienne contre leur autorité. L'erreur qui l'a séduit et qu'il attribue à Spon est celle de Menestrier [3] : « Spon est le premier qui a expliqué la peinture de cette mosaïque... Il a cru voir dans le sujet le combat de l'amour divin et de l'amour profane... Revenant donc à la première idée de Spon, nous aimerions bien voir dans le sujet de notre peinture le combat de l'amour divin et de l'amour profane, c'est-à-dire le génie du bien et le génie du mal sous les traits d'Éros et d'Antéros ». Lorsqu'il s'exprimait ainsi, Artaud avait oublié le nom de son auteur et le texte exact de Menestrier que sa glose défigure ; on se demande même s'il n'avait pas oublié qu'il parlait de la mosaïque Cassaire, non de la mosaïque Seguin, celle des Jeux de la palestre, où nous verrons en effet la lutte d'Éros avec un autre génie auquel le nom d'Antéros convient certainement mieux qu'au monstre capricorne et capripède du tableau maintenant en question. Avant d'adopter, non sans l'avoir altérée, cette prétendue première idée de Spon, Artaud lui en prête une autre qui rappelle vaguement sa véritable première idée

1. Comp. Cochard, *Description historique de Lyon*, p. 298 : « ... tableau sur lequel on a représenté la lutte de l'Amour avec Pan ; une divinité faisant les fonctions de gymnasiarque tient d'une main la palme destinée au vainqueur, tandis qu'elle montre de l'autre l'Hermathène en face ». De même, à peu près textuellement, *Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon*, p. 119. Comp. aussi *Indicateur* de 1810, *Curiosités...*, p. 12.

2. P. 57 et suiv.

3. Avec cette différence, pourtant, que Menestrier avait dit : « Combat de l'amour lascif et de l'amour honnête ». Delandine, qui adoptait la même opinion, la traduisait plus fidèlement (*Bulletin de Lyon*, 1806, p. 74) : « Le tableau offre l'emblème de l'amour déréglé et de l'amour pudique ». La définition de Bazin en est une variante assez libre (*Vienne et Lyon...*, pass. cité) : « On a cru reconnaître dans cette représentation, qui d'ailleurs n'est pas rare, la lutte des penchants bons et mauvais ».

que « tout doit céder à l'éloquence »; mais bien vaguement, on va le voir : « D'autre part, il a pensé que ce combat pouvait avoir trait aux jeux et aux disputes d'éloquence fondés par Caligula devant l'autel d'Auguste. Il y reconnaît même, selon les règles d'Aristote, les trois genres d'éloquence et de poésie ». Le démonstratif serait représenté par le satyre, le délibératif par Silène, le judiciaire par l'Amour; Minerve ou Hermathène, déesse de l'éloquence, présiderait le concours. J'ignore à qui appartiennent réellement ces sottises qu'Artaud met au compte de Spon. Pour le sien propre, il présente ensuite comme une addition une idée toute différente : « Notre archéologue aurait pu ajouter encore que les jeux inventés par Caligula se faisaient en l'honneur du dieu Silvain, que, ce dieu étant présent, le génie de l'éloquence a vaincu la nature sous les traits du dieu Pan qu'on voit enlacé [1], et l'Hermès ou le dieu de la palestre serait la statue qu'on avait coutume de placer dans les lieux du combat... ». Ne retenons de toute la divagation que ce dernier détail [2].

La notice de Comarmond [3], dont la partie descriptive n'est point mauvaise, constitue pour l'exégèse une aberration non moins déplorable. Il commence par se déclarer très embarrassé ; il conclut, son explication donnée : « Cette scène allégorique est difficile à interpréter et nous devons laisser le lecteur libre de l'expliquer à sa manière. « Son idée à lui, la voici. L'Amour est aux prises avec un satyre; mais il s'agit d'une rencontre « sentimentale » plutôt que d'une lutte ; il s'agit « de l'expansion d'une passion que fait naître Cupidon et qu'il encourage de tous ses efforts ». L'Amour porte ses deux bras en avant, « non dans le geste de la défense ou de l'attaque, mais dans celui d'accorder une faveur ». Le satyre, son partenaire, « est dans une pose à lui demander une faveur plutôt qu'à vouloir entrer en lutte ». Rien ne prouverait que le personnage debout, à droite, soit Silène ou

---

1. Plus loin, p. 59, en expliquant pourquoi « le satyre capripède qui combat avec l'Amour paraît n'avoir qu'une main libre », Artaud propose une nouvelle interprétation du tableau, qui est une variante de celle-ci : « Pan ou la nature, enchaîné et vaincu par l'amour honnête, semblerait le caresser de la main qui lui reste libre, et le sujet serait bien rendu par le vers d'Ovide : *Omnia vincit amor, et nos cedamus amori* ». Nous verrons que ce vers n'est pas d'Ovide et qu'il faut l'appliquer à la toute puissance de l'amour sans épithète.

2. Mazade d'Aveize, *Lettres à ma fille sur mes promenades à Lyon*, 1810, I, p. 136, affirme que la mosaïque du Gourguillon « donne des lumières sur le culte que les anciens Celtes rendaient à Mercure et à Minerve, unis ensemble sous le nom d'Herm-Athènes ».

3. *Description...*, p. 688 et suiv.

Silvain ; ce serait peut-être un bacchant quelconque. Pourquoi tient-il une palme ? Comment son bras, étendu au-dessus du satyre vers le « personnage de gauche », pourrait-il faire le geste d'indiquer à l'Amour et à ce satyre que ce personnage est juge « de leur différend », puisqu'il n'y a pas entre eux de différend, puisque l'Amour accorde la faveur que le satyre demande ? Comarmond a négligé ces deux difficultés. Dans l'herme, non « coiffé du pétase ailé », il refuse de reconnaître Mercure « plutôt qu'une autre divinité », par exemple le dieu Terme. Puis, à cause de « ses mamelles volumineuses », il préfère l'identifier avec Hermaphrodite. Mais ce choix n'est pas définitif. « Ne pourrait-on pas avancer que c'est une figuration du dieu Priape, dont les ailes de l'Amour masquent le bas de la ceinture et cachent le caractère spécial ? ».

L'influence de Comarmond, heureusement très atténuée, persiste — j'ai souligné les mots qui en marquent la trace — dans les brèves notices du *Catalogue sommaire des Musées* et de l'*Inventaire des Mosaïques*, où d'ailleurs les deux adversaires sont bien identifiés. Voici l'essentiel de la première : « Mosaïque dite du Combat de l'Amour et du dieu Pan... Cette belle mosaïque se compose de trente-six caissons... autour d'un tableau central représentant la *rencontre* de l'Amour et de Pan, en présence d'un *Terme* et de Silvain.. » ; et de la seconde : « Au centre, carré avec lutte de l'Amour et du dieu Pan devant un *terme* et Silvain ». On s'étonne de lire encore, dans l'une et dans l'autre, comme aussi dans celle de Steyert [1], *Silvain* au lieu de *Silène*. La confusion de ces deux personnages mythologiques n'est plus permise aujourd'hui. Qu'il s'agisse en l'espèce de Silène et non de Silvain, d'un hermès et non d'un terme, de Pan et non d'un satyre, de l'Amour et non d'un génie quelconque, l'étude approfondie et comparative [2] des nombreux monuments, fresques, mosaïques, bas-reliefs, pierres gravées, qui représentent la même scène, a supprimé toute incertitude sur ces identifica-

1. Steyert, au surplus, définit très bien le sujet : « lutte de l'Amour et du dieu Pan ». Pour l'interprétation symbolique, il s'inspire à la fois de Spon (troisième hypothèse) et d'Artaud (dernière hypothèse) : « Cette allégorie indique que l'Amour rivalise avec les forces de la nature ou triomphe de tout... » (Ouv. et pass. cités).

2. Voir O. Iahn, *Ueber ein römisches Deckengemalde des Codex Pighianus*, dans *Berichte... der K. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig; Philol. histor. Classe*; 21, 1869, p. 1 et suiv. ; O. Bie, *Ringkampf des Pan und Eros*, dans *Jahrbuch der k. d. archaeol. Instituts*, IV, 1889, p. 129 et suiv. ; Wernicke, dans Roscher, *Lexikon der gr. und rom. Mythologie*, III, 1, col. 1456 et suiv.

tions, comme sur la nature propre et le sens allégorique de l'action qui met en présence les quatre figures de notre tableau.

2 Le thème du combat d'Éros et de Pan est une invention de la poésie et de l'art hellénistiques pour illustrer au moyen d'un exemple concret la vérité générale formulée en style lapidaire par le poète latin [1] : *Omnia vincit amor*, rien ne résiste à l'Amour. Les deux adversaires sont inégaux; l'inégalité paraît être en faveur de Pan, le plus grand, le plus robuste ; il semble raisonnable de prévoir la défaite de l'Amour, et Pan se croit tellement sûr de vaincre qu'il rend des points, que, comme un champion plein de force et d'expérience devant un concurrent faible et novice, il s'engage à lutter d'un bras seulement, à tenir l'autre immobile sur ses reins, ou même à se le laisser attacher [2]. Mais le plus petit, le moins bien doué en apparence, est aussi le plus rusé [3]. L'inégalité réelle est en sa faveur ; le dénouement du combat sera sa victoire paradoxale. On comprend que cet épisode nouveau, inséré dans la légende mythologique par les poètes [4] et les artistes alexandrins ait eu chez eux le plus grand succès et soit devenu populaire chez les Romains. Outre qu'elle contient une allégorie très expressive, la fiction avait toute la vraisemblance requise en l'espèce. Pan, querelleur, batailleur, était souvent représenté en lutte avec un bouc, son demi-semblable, et baissant comme lui le front pour cosser [5]. Qu'un jour il provoquât l'Amour ou qu'il acceptât le défi de l'Amour, rien de plus naturel. Enfin, la mise en œuvre de l'idée comportait un mélange très piquant d'éléments fournis les uns par la fable, les autres par la réalité, par la vie contemporaine. C'était un exercice de la palestre transposé dans le domaine de la mythologie. Les acteurs et les spectateurs de la scène appartenaient au monde légendaire, mais le jeu se faisait selon les principes de l'école, sous la direction d'un gymnasiarque, parfois même devant l'effigie du dieu des

---

1. Virgile, *Bucol.*, IX, 69.

2. Fresque d'Herculanum ; cf. Helbig, *Campanische Wandgemälde*, n° 404 ; mosaïques Cassaire, Michoud et de la Déserte, voir plus bas.

3. Coupe d'Atalanti (Éros paralyse son adversaire en lui accrochant la jambe droite et lui enserrant le bras droit dans ses deux mains) ; voir O. Bie, ouv. cité, p. 129, fig.

4. Servius, à Virg., *Bucol.*, II, 31 : «Pan... poetis fingitur cum amore luctatus et ab eo victus... ». De cette littérature il ne reste qu'une épigramme grecque au bas d'une fresque campanienne ; voir O. Bie, p. 131.

5. O. Iahn, ouv. cité, p. 2 et suiv.

gymnases [1]. Nous disons *transposition*, il serait excessif de dire *caricature* des exercices de la palestre. Le caractère palestrique devint de plus en plus manifeste, semble-t-il. La lutte se passa d'abord, sans doute, en présence soit d'un autre Amour et d'un autre Pan [2], soit de Vénus [3], témoins tout désignés par leur qualité, ceux-là de frères et compagnons familiers des lutteurs, celle-ci de mère de l'Amour. De spectatrice, Vénus se transforma en directrice du combat [4] et reçut le bâton, insigne de l'agonothète. Puis l'épisode fut transféré dans le cycle de Bacchus, ce qui n'était pas illogique, Pan faisant partie de son cortège, du thiase. Le dieu se donnait [5] un divertissement palestrique et en confiait la direction à Silène [6]. La plupart de nos monuments figurent la lutte à son début ou dans son plein, mais on y voit aussi d'autres phases de l'aventure, la défaite de Pan, la punition du vaincu, la réconciliation des adversaires [7]. Certains nous montrent tout ce qu'il faut de personnages pour que la scène soit complète, les deux lutteurs, le gymnasiarque, un ou plusieurs spectateurs ; ailleurs elle est réduite aux trois personnages principaux ; ailleurs encore aux deux personnages essentiels.

3. De tous ces monuments, y compris les mosaïques, les deux qui offrent la plus grande ressemblance avec notre tableau central, une ressemblance frappante, non pas au point cependant qu'elle puisse nous faire songer à une communauté d'archétype, sont un camée de Berlin [8] et une fresque d'Herculanum [9]. L'un et l'autre différent du tableau lyonnais par l'absence de la tête de bélier, qui, avec le buste de Mercure auquel cet animal est consacré, sert à signifier le caractère palestrique de la scène ; et surtout par la présence de Bacchus et d'Ariane, spectateurs attentifs de la lutte, au centre du second plan. Sur le camée, Ariane tient dans sa main

1. Mosaïque Cassaire et camée de Berlin ; voir plus bas. Sur l'emploi de l'hermès dans les monuments pour signifier la palestre, voir O. Iahn, p. 30, note 79.

2. Sarcophage de Naples ; voir O. Iahn, p. 28.

3. Coupe d'Atalanti, déjà citée ; coupe de Calène, voir *Bulletino dell'Instituto di Corrisp. archeol.*, 1874, p. 88.

4. Fresque pompéienne, *Annali dell'Instituto*, 1876, p. 294, et *Monumenti dell'Inst.*, X, pl. 36.

5. Sarcophage de Salerne, *Annali*, 1856, p. 34, pl. 6 ; fresque d'Herculanum, Helbig, n° 404 ; camée de Berlin, voir plus bas.

6. Outre la mosaïque Cassaire, fresque de Pompei, Helbig, 406 ; fresque d'Herculanum, Helbig, 404; camée de Berlin et mosaïque de Baccano, voir plus bas.

7. Voir O. Iahn, p. 32, 34 et suiv.

8. *Annali dell'Instituto*, 1856, pl. 6.

9. Helbig, n° 404. C'est la fresque citée par Artaud.

droite la palme destinée au vainqueur, que porte notre Silène, à la fois directeur et juge du combat. Ainsi que le nôtre, le Silène du camée et celui de la fresque occupent la droite, en arrière de Pan ; ils ont le torse nu et les jambes drapées. Celui-ci tient dans sa main gauche le bâton, insigne de son autorité, que l'on ne saurait confondre avec la palme, et pose sa main droite sur la tête de Pan, comme pour le ramener vers soi. Celui-là vient, ainsi que le nôtre, de donner le signal ; son bras droit, dirigé vers les lutteurs, achève le geste dont s'est accompagnée l'invitation orale ; mais ce bras est armé du bâton. L'hermès de notre mosaïque se retrouve sur le camée seul, à la même place, à gauche, en arrière de l'Amour. Quant aux personnages du premier plan, aux lutteurs, ceux du camée se tiennent les bras étendus l'un vers l'autre ; ils commencent à peine la lutte, en quoi le groupe ressemble au nôtre ; mais Pan a les deux mains libres. Le Pan de la fresque a rendu le bras gauche, comme celui de notre mosaïque ; la lutte est plus avancée ; de sa main droite il saisit l'Amour à la nuque ; il termine le mouvement commencé par notre Pan dont la main droite n'a pas encore atteint l'épaule de son adversaire.

Le camée et la fresque appartiennent à la première des trois catégories plus haut définies, la mosaïque du Gourguillon à la deuxième. La mosaïque de Baccano [1] rentre dans la première ; car la lutte y a un spectateur, un satyre peut-être. Elle est déjà engagée et l'Amour prend l'avantage ; souriant d'un air malicieux et triomphant, il tient par une corne son rival qu'il attire à soi et qui, de douleur et de frayeur, écarquille les yeux. Les deux mains de Pan sont libres ; Silène surveille le combat. Dans la troisième catégorie, se rangent les deux autres mosaïques de même sujet : la scène y est réduite aux lutteurs. La mosaïque Michoud [2], découverte à Sainte-Colombe et conservée au musée de Lyon, ressemble à celle de Baccano, en ce qu'elle montre aussi la lutte engagée. Mais Pan saisit de la main gauche, à la tête, son adversaire qui étend les deux bras vers lui sans l'atteindre ; il paraît avoir momentanément l'avantage. Son bras droit est, non pas attaché, mais ramené, immobilisé derrière son dos. Sur la mosaïque de la Déserte (place Sathonay, à Lyon) [3], dont il existe des fragments au palais

1. *Bulletino dell'Instituto*, 1873, p. 132.
2. Artaud, pl. VI ; G. Lafaye, *Inventaire des mosaïques*, I, n° 199. Voir le chapitre suivant.
3. Adrien Blanchet, *Inventaire des mosaïques*, II, n° 734.

Saint-Pierre et dans l'église Saint-Martin-d'Ainay, mais dont le tableau central est perdu, au moins en partie, la scène, si l'on s'en rapporte à la planche LII d'Artaud, rappelait celle de la mosaïque Michoud par le nombre des personnages, leur position relative, Pan à gauche, l'Amour à droite, et l'immobilisation du bras droit de Pan — encore verrons-nous plus loin [2] que ces deux derniers points ne sont pas bien certains — ; celle de la mosaïque Cassaire, par le geste du bras libre de Pan dirigé vers l'épaule de l'Amour et par la bandelette liant son autre bras, laquelle forme ceinture autour de sa taille. Les deux poses de l'Amour, dans les mosaïques Michoud et Cassaire, sont presque symétriques ; elles seraient presque identiques, dans les mosaïques de Sainte-Colombe et de la Déserte, si le dessin d'Artaud faisait foi pour la seconde ; mais la silhouette par laquelle il a complété ce personnage fragmentaire n'est que vraisemblable [3].

4. Je ne crois pas que personne ait encore assigné une époque à la mosaïque du Gourguillon. Elle est sans doute moins ancienne que la mosaïque Macors. Si l'on veut bien se reporter aux indices chronologiques mentionnés à propos de celle-ci, peut-être jugera-t-on que l'autre fut composée au milieu ou vers la fin du deuxième siècle, lorsque les mosaïstes de la période antoninienne, qui avaient d'abord restreint l'encadrement au profit du tableau, eurent laissé celui-là se développer derechef au préjudice de celui-ci. Elle est antérieure à l'âge des Sévères, au troisième siècle, si l'on estime justes ces observations de Gauckler [4] : « Au temps des Antonins, les mosaïstes d'Italie, de Provence, de Bétique et d'Afrique s'en tiennent presque toujours au type quadrangulaire » (pour le tableau et les panneaux qui l'encadrent) « et subordonnent encore l'encadrement au tableau en donnant au carré central un côté double ou triple ou quadruple de celui des carrés qui l'entourent ». La mosaïque d'Orphée nous fournira bientôt l'exemple d'un type qui fut en grande vogue au siècle suivant, le type octogonal.

2. Au chapitre sur les mosaïques composites du vestibule des Antiques ; on y verra également pourquoi je ne mentionne pas ici le Pan de la collection personnelle d'Artaud, « tableau en mosaïque représentant le dieu Pan dans l'action de combattre ».

3. L'un des six tableaux latéraux d'une mosaïque de Lambèse (*Inventaire des mosaïques...*, III, n° 191) représentait une lutte de l'Amour et de Pan. Mais il en reste peu de chose ; voir Héron de Villefosse, dans *Bull. archéol. du Comité...*, 1905, p. CLXXXV, et 1906, p. CCIX, pl. LXXXVI. Pan était à droite, comme dans la mosaïque Cassaire.

4. Article *Musivum*, dans *Diction. des Antiq. gr. et rom.*, p. 2111.

III

MOSAÏQUE MICHOUD

(Lutte de l'Amour et de Pan)

BIBLIOGRAPHIE. — Ajouter à la bibliographie du chapitre I : *Archives municipales de Lyon*, série M[1], Palais des Arts : travaux divers, faculté des lettres, musées et autres = M[1]d. Pour le surplus, voir les notes.

I

1. Sur la découverte de cette mosaïque nous avons deux témoignages, celui de Cochard et celui d'Artaud, le premier plus précis quant au lieu, le second quant à la date. Elle fut trouvée, nous apprend la *Statistique de Sainte-Colombe*, par Cochard, publiée en 1813 [1], « il y a quelques années, dans une terre sur Saint-Jean » — quartier de la dite commune — « appartenant à M. Michoud père, à un mètre du sol » ; et, d'après la notice d'Artaud [2] « en 1803, à Sainte-Colombe-lès-Vienne, à quatre pieds de profondeur, dans une vigne située près du Rhône, appartenant à Mlle Michoud ». Michoud père et Mlle Michoud sont évidemment les deux propriétaires successifs du terrain ; mais Artaud se trompe, nous allons le voir, lorsqu'il affirme que Mlle Michoud voulut bien céder la mosaïque au musée de Lyon : ni le terrain ni la mosaïque ne lui appartenaient plus au moment de l'achat. Savigné, dans son *Histoire de Sainte-Colombe* [3], et Georges Lafaye, dans l'*Inventaire des mosaïques de la Gaule* [4], ont emprunté leurs indications sur la découverte à la notice d'Artaud. Si Comarmond avait pris la peine de la lire, au lieu de s'en tenir à un catalogue [5] où Artaud ne donne ni l'année,

1. Dans l'*Almanach de la ville de Lyon pour l'année* 1813, p. LXXIII. Cf. *Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon*, 1826, p. 119.

2. 1835, p. 61.

3. P. 186.

4. N° 199.

5. Inventaire manuscrit de 1833, p. 32.

ni l'endroit précis, il n'aurait pas eu besoin de s'en rapporter à ses souvenirs et il n'aurait pas défiguré le nom du propriétaire [1].

2. « C'est encore, continue Artaud [2], à M. le baron Rambaud, ancien maire de Lyon, que l'on doit l'achat de ce pavé ». Il néglige modestement de dire que la chose fut faite à son instigation, mais nous n'en douterions point, même si le dossier des archives municipales [3] ne nous révélait qu'il y eut un rôle. L'acquisition est en projet dès 1820, quelques mois après celle de la mosaïque Cassaire. Le 22 septembre, Artaud informe Évesque, adjoint au maire, que le propriétaire de la mosaïque de Sainte-Colombe, M. Revel, fabricant, « rue Puits-Gaillot, à côté de M. Philippon, au 2e », demande un modèle de compromis ; il y serait stipulé que l'enlèvement n'aurait lieu qu'après la Saint-Jean, par conséquent en 1821 ; que le propriétaire s'engagerait à faire déblayer lui-même et à fournir, pendant toute l'opération, les abris, planches ou toiles. Le 23, nouvelle lettre à Évesque pour lui envoyer le devis estimatif des marbriers qui feraient l'enlèvement et la repose. Mais les pourparlers n'aboutirent que l'année suivante. Le 30 mars 1821, entre le maire de Lyon, baron Rambaud, et Louis Revel, rue de l'Enfant-qui-pisse, no 11, propriétaire d'un domaine à Sainte-Colombe-lès-Vienne, il est convenu que celui-ci cède, pour la somme de 1.500 francs, la mosaïque située dans sa vigne et représentant le combat de l'Amour et du dieu Pan ; le propriétaire fera déblayer lui-même ; si la mosaïque ne semble pas en état d'être enlevée, restaurée et transportée au musée, question dont le maire sera seul juge, la Ville ne payera que les frais du déblayage et du remblayage, évalués à l'amiable ou par experts ; si elle est jugée acceptable, elle sera dès ce moment au compte et aux risques de la Ville. Selon le désir déjà connu de Revel, l'enlèvement n'eut lieu qu'après la Saint-Jean.

C'était l'époque où Belloni restaurait à Paris, dans ses ateliers, la mosaïque Cassaire. Quoiqu'en dise Comarmond [4], qui, nous l'avons vu, intervertit le cas de cette mosaïque et celui de la mosaïque Michoud, la seconde

---

1. *Description*, p. 686 : « Autant que nos souvenirs peuvent nous le rappeler, c'est en 1803, dans une vigne appartenant à M. Micoud, qu'elle a été trouvée ».

2. 1835, p. 63.

3. Série R[3]a.

4. *Description...*, p. 690.

ne fut point restaurée par Belloni. Il n'intervint directement ni pour l'ablation ni pour la repose, mais les marbriers lyonnais qui en furent chargés avaient été ses collaborateurs pour les mêmes opérations concernant la mosaïque des Jeux du cirque, et mettaient ses leçons à profit. C'est sans doute ce que veut dire Artaud : « Les sieurs Bernard et Jamey, marbriers distingués de cette ville, l'ont déplacé et replacé (ce pavé) d'après les documents de M. Belloni » [1]. Le 3 août 1821, Bernard et Jamey signaient avec le maire un traité par lequel ils s'engageaient à enlever, transporter par eau et placer au musée la mosaïque représentant le combat de l'Amour et du dieu Pan, d'environ huit pieds sur six, pour la somme de 1.800 francs, tous frais et fournitures compris, sauf les plates-bandes en marbre dont on voudrait l'entourer. Le traité constate qu'elle est en très bon état et sans dégradation. Pour le transport, elle sera divisée en six parties au plus. La réparation de toutes les « écornures », quelle qu'en soit la cause, incombera aux marbriers. L'ensemble des opérations sera fait selon les procédés de Belloni. Le 30 août [2], la fourniture des plates-bandes d'entourage en marbre griote fut adjugée aux mêmes marbriers pour 325 francs, et le 14 décembre ils produisirent un compte de 388 fr. 37, visé le 16 par l'adjoint Évesque, réglé le 21 à 380 francs par l'architecte Flacheron, pour la pose de cette bordure et les raccords au pavé de la salle. La récapitulation de toutes les sommes ci-dessus mentionnées fait ressortir le coût de la mosaïque en place, balustrade [3] non comprise, à 4.505 francs.

Elle entra donc au musée dans les derniers mois de 1821, un peu avant la mosaïque Cassaire. Cela résulte non seulement des pièces analysées, mais aussi de la place qui lui fut assignée. Bien que les indications d'Artaud soient vagues, comme d'habitude — « sur le sol de la galerie des tableaux », dit la notice de 1835 [4] ; « dans la grande salle des tableaux », dit l'inventaire de 1833 [5] — nous savons qu'elle fut placée dans la partie de cette salle la

1. 1835, p. 63.

2. D'après cette pièce, la mosaïque représente « un combat entre l'Amour et le dieu Pan ».

3. Le 28 février 1823, Artaud écrit à l'adjoint Évesque : « On ne s'est point encore occupé de la balustrade de la petite mosaïque ni de la peinture de celle (?) qui est achevée » (*Arch. mun.*, série R^2, Conservation des Arts, administration).

4. P. 62.

5. P. 32.

plus rapprochée de la salle des Antiques ou de la Momie, dans celle qui est aujourd'hui le premier compartiment oriental de la galerie des peintres lyonnais (ancienne galerie Chenavard) et qui contient la mosaïque de l'*Ivresse de Bacchus*. L'emplacement est défini avec toute la précision désirable dans le dossier d'une seconde repose dont nous allons parler. Par conséquent, l'inventaire de 1833 énumère les trois pavements qui décoraient alors le sol de la grande salle des tableaux, mosaïques Michoud, Cassaire et Montant, ces deux dernières encore à la même place, en allant de l'est à l'ouest et en suivant l'ordre chronologique de la pose. La note manuscrite d'Artaud, déjà plusieurs fois citée au cours de ces études, ne mentionne que deux mosaïques au musée, celle des Jeux du cirque, « fixée sur le plancher de la salle des Antiques », et celle de l'Amour et de Pan, « qui est dans la galerie des tableaux ». Lorsqu'il écrivait cette note, Artaud, avons-nous vu [1], songeait pour faire pendant à la mosaïque Macors de l'autre côté de la mosaïque Michoud, non à la mosaïque Cassaire, qui prit effectivement cette place, mais à la mosaïque de Méléagre et Atalante, qui n'entra jamais au musée. Il n'oubliait certainement pas la mosaïque Cassaire ; mais, sachant que les réparations à y faire étaient considérables, il croyait qu'elle séjournerait encore de longs mois [2] dans l'atelier de Belloni et lui destinait sans doute la place que la mosaïque de Méléagre, beaucoup moins vaste, eût laissée disponible à l'extrémité occidentale de la galerie. La rédaction de la note et, par conséquent, la mise en place de la mosaïque Michoud, ont précédé l'arrivée à Lyon de la lettre en date du 15 novembre 1821 [3], où Belloni annonçait que la mosaïque Cassaire, restaurée, avait déjà quitté son atelier.

3. Nous aurons à raconter, dans le chapitre de la mosaïque Contamin, pourquoi la mosaïque Michoud fut déplacée et transférée là où elle est maintenant, sur le sol jusqu'alors inoccupé du quatrième compartiment de la galerie, l'ancien chauffoir des Dames de Saint-Pierre [4]. Disons seulement

---

1. Chap. II, § I, n° 3.

2. La mosaïque Macors, beaucoup moins grande et moins endommagée, y avait séjourné huit ou neuf mois.

3. *Arch. mun.*, R²a.

4. Voir Eug. Vial, dans les *Musées de Lyon en* 1906, p. 13 et suiv.

ici que le transfert, projeté dès 1882, fut exécuté en 1888 ; que deux pièces du dossier [1] indiquent avec précision la place primitive — « dans la première salle de la galerie Chenavard » — et la place nouvelle — « dans la quatrième et dernière salle de la même galerie » —; que, par un premier devis des mosaïstes Mora [2], la surface de notre pavement, la surface du *Faune*, est évaluée à 5 m. 20, et la dépense pour l'ablation et la repose à 245 fr. 80, non compris les frais de restauration, soit une somme de 300 francs d'après une note au crayon; que, par un deuxième devis des mêmes [3], la surface est évaluée en nombre rond à 6 mètres et la totalité des frais à 672 francs ; par un troisième devis [4], cette dépense totale à 726 francs.

II

1. Nous avons déjà parlé du tableau central de la mosaïque Michoud pour le comparer avec d'autres tableaux de sujet pareil et spécialement avec celui de la mosaïque Cassaire [5]. Décrivons-le maintenant pour lui-même et décrivons le surplus de la pièce. Elle est rectangulaire, à champ blanc et décor polychrome. Dans un médaillon circulaire, sur un sol inégal, deux personnages sont en présence, la poitrine et la face vues de trois quarts, un enfant ailé, l'Amour, le pied droit en avant, les deux mains étendues vers son adversaire ; un homme imberbe, à cornes et jambes de bouc, Pan, le pied gauche en avant, la main droite ramenée derrière le dos, la gauche touchant la tête de l'Amour. Celui-ci occupe, par rapport à nous, la droite du tableau, Pan la gauche. Leur combat déjà commencé n'a pas de témoin. Qu'il s'agisse d'une lutte, que les deux lutteurs soient l'Amour et Pan, Artaud [6], dont l'interprétation de la même scène dans la mosaïque Cassaire

1. *Arch. mun.*, M[1]d et M[1]e ; rapport d'Aynard, 8 juillet 1887 ; soumission de Mora père et fils, 8 novembre 1887.

2. *Ibid.*, M[1]e, 28 octobre 1882. D'après ce devis, le « Faune » doit être reposé « à l'entrée de la galerie du côté du grand escalier ». Il s'agit du grand escalier occidental ou escalier de la Minerve. Le grand escalier oriental était alors de construction récente.

3. *Ibid.*, M[1]d et M[1]e, 19 octobre 1887.

4. *Ibid.*, 27 octobre 1887.

5. Chap. II, § III, n° 2.

6. Outre que sa notice a pour titre : « Mosaïque Michoud — Autre combat de l'Amour et du dieu Pan » (1835, p. 61), on y lit que le tableau central contient « le groupe de Cupidon et du dieu Pan dans l'action de combattre » (p. 62).

avait mis l'esprit à la torture, ne semble pas en douter, et cette fois il ne s'inquiète pas de découvrir le sens allégorique de la scène. Comarmond [1], sans dire formellement qu'il s'agit selon lui d'une « rencontre sentimentale », entendons érotique, le laisse aisément comprendre à qui connaît sa notice sur la mosaïque Cassaire. « Ce n'est point une lutte, comme le dit Artaud. L'Amour, en s'approchant, étend le bras gauche sur la tête du satyre avec un geste protecteur ; tout indique un parfait accord. Nous ne pensons point non plus qu'on ait voulu représenter le dieu Pan ». Outre sa persévérance dans l'erreur, on remarquera ici encore sa négligence ; il décrit le tableau de mémoire, sans se donner la peine de le revoir, si bien qu'il attribue à l'Amour le geste de Pan. Le rédacteur du *Catalogue sommaire des Musées* [2] a subi cette fois encore son influence : « Mosaïque dite de la lutte de l'Amour et de Pan... Au centre, médaillon de forme ronde représentant un satyre debout en face de l'Amour ».

2. Le médaillon central est dessiné par un filet noir et encadré par une torsade sur fond noir. La même torsade délimite plus loin un grand carré et, dans l'intervalle qui sépare le médaillon de ce grand carré, sur les diagonales quatre pentagones à base curviligne, sur les axes quatre triangles, chacnn des pentagones contenant un pentagone semblable, chacun des triangles un triangle semblable, à filet noir. Les triangles sont vides. Dans les pentagones nous voyons quatre oiseaux [3], qui, d'après Artaud, symboliseraient les quatre saisons, et seraient, pour le printemps, une perdrix mangeant des cerises ; pour l'été, un étourneau devant une noix ; pour l'automne, une pintade becquetant une figue ; pour l'hiver, un pic-vert et une petite branche de bois mort [4]. L'identification des oiseaux est plausible, quoique Comarmond ne l'accepte pas [5]. Quant au symbole, on se sent beaucoup moins disposé à l'admettre : ni les oiseaux ni les fruits ne semblent caracté-

1. *Description...*, p. 687.

2. 1887, p. 135, n° 18 = 1899, p. 207, n° 19.

3. Le *Catalogue sommaire* dit avec une double inexactitude : « A chaque angle, dans un espace *triangulaire*, un oiseau devant *un fruit* », et ne mentionne pas le surplus du décor. De même Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 381.

4. 1835, p. 62 : « ... un pic-vert que l'on pourrait prendre pour une perruche, si la branche morte qui l'accompagne n'annonçait la saison rigoureuse ».

5. Pass. cité. Il prétend que les quatre oiseaux sont : une perruche, une autruche, un oiseau de la famille des loriots et un autre de celles des gallinacées.

ristiques des saisons auxquelles Artaud les assigne. D'ailleurs, cette figuration allégorique des quatre saisons serait, à ma connaissance, un cas sans autre exemple. Le nombre des mosaïques où elles sont figurées symboliquement est très grand ; nous en trouverons deux dans la suite de ces études [1]. Mais toujours ce sont des personnages qui les représentent, quelquefois en pied, le plus souvent en buste. Au delà du carré de torsade, et seulement sur ses deux côtés verticaux, règne une large bande formée par deux lignes contigües de fleurs noires à quatre pétales ovales, posées en biais, une croisette de quatre points rouges ornant les vides. Enfin, les quatre faces ont pour bordure une tresse en chaînette [2]. Si l'on s'en rapporte à la planche VI d'Artaud [3], cette bordure aurait été elle-même encadrée d'un carrelage de rectangles alternativement jaunes et bleus, sur une seule ligne, quatre carreaux pour les petits côtés, six pour les grands. « Nous ignorons, dit Comarmond [4], si c'est un caprice de l'artiste », du dessinateur de la planche, « ou si cette bande a réellement existé ». Il suppose, si elle a existé, qu'elle était trop gravement endommagée pour être restaurée. Rappelons-nous que tel avait été le cas de la grecque qui agrandissait la mosaïque des Jeux du cirque [5].

3. Artaud, dans sa notice [6], affirme que la mosaïque Michoud était « d'une conservation parfaite », et sa planche la montre intacte. Son double témoignage est corroboré par le traité entre le maire et les marbriers, où la mosaïque est dite « en bon état et sans dégradation ». Comarmond, qui ne connaissait pas ce document, met en doute qu'elle « n'ait pas nécessité quelques restaurations ». Intacte au moment de l'exhumation, elle a pu souffrir un léger dommage par le fait de l'enlèvement et du transport. Mais le travail de réparation, si réparation il y eut, fut à coup sûr très peu de chose et, comme il se fit à Lyon, le délai de l'enlèvement à la repose se trouva

1. Une des mosaïques de la Déserte et la mosaïque de Bacchus et des Saisons.

2. La notice de l'*Inventaire des mosaïques*, I, n° 199, définit bien le sujet du tableau central : « Au centre, dans un médaillon circulaire, combat de Pan et d'Éros ». Pour le surplus, elle ne donne qu'une idée vague, incomplète et parfois même fausse de la mosaïque : « Dans les angles quatre oiseaux divers. Torsades en bleu, blanc, rouge. Rosaces blanches et noires en haut et en bas ».

3. Reproduite en format réduit dans l'album de l'*Inventaire des mosaïques* et par notre figure 8.

4. Pass. cité.

5. Chap. I, § I, n° 2.

6. 1835, p. 61.

beaucoup plus court que pour les mosaïques Macors et Cassaire, si court qu'enlevée plusieurs mois après la mosaïque Cassaire elle était reposée plusieurs semaines avant.

Comarmond [1] donne les dimensions de la mosaïque avec et sans la bordure en marbre dont elle fut entourée par Bernard et Jamey. Sans la bordure, elle a 2 m. 63 de longueur et 1 m. 94 de largeur ; avec la bordure, 2 m. 91 et 2 m. 22. Comme ces plaques de marbre ne font en aucune façon partie du pavement, les dernières mesures n'ont aucun intérêt. On s'étonne donc de les trouver reproduites, au lieu des autres, celles de la mosaïque, dans le *Catalogue sommaire des Musées* et l'*Inventaire* de M. Georges Lafaye [2]. En surface, elle n'excède guère 5 mètres que d'un dixième ; la première évaluation des mosaïstes Mora, 5 m. 20, était presque exacte, la seconde, 6 mètres, beaucoup trop forte.

1. *Ibid.*

2. De même Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 381.

IV

LA MOSAÏQUE MONTANT

(ORPHÉE CHARMANT LES ANIMAUX)

BIBLIOGRAPHIE. — Voir celle du chapitre I et les notes.

I

1. Le témoignage le plus précis que je connaisse relativement à la découverte de cette mosaïque est celui de Cochard, dans le manuscrit de sa notice sur *St-Romain-en-Galles* [1]. Il y rapporte qu'au mois d'octobre 1822 un habitant de la commune, le nommé Montant, dit Paret, rencontra dans le sous-sol de sa vigne, qui faisait partie de la Chantrerie, une fort belle mosaïque à environ deux pieds de profondeur. Il en donne les mesures et la description. Dans la même notice imprimée [2] la date de la découverte manque. C'est pourquoi elle manque aussi dans Savigné [3] plagiaire

1. Bibliothèque municipale de Lyon, carton 2.381, liasse 3 ; p. 13 (addition marginale. Une première rédaction avait été lue en 1818 à la Société d'Agriculture de Lyon; voir les *Comptes rendus* de cette société, année 1818, p. 155 et 163, et la *Revue du Lyonnais*, 1836, III, p. 469.

2. P. 13. Je connais cette notice imprimée par deux exemplaires d'un tirage à part sans lieu ni date compris dans deux recueils factices (*Biblioth. mun. de Lyon*, nº 353270 et nº 450683). L'imprimeur est celui de l'*Almanach historique et statistique de la ville de Lyon*, c'est-à-dire Rusand ; la justification et les caractères sont ceux de l'*Almanach*. Cochard a publié dans l'*Almanach*, de 1813 à 1825, ses autres notices sur les communes du canton de Sainte-Colombe. Celle-ci n'aurait pu être insérée que dans l'*Almanach* de 1823, parce qu'elle est visée dans celui de 1824 (p. XXXIII et suiv.) et à cause de son contenu qui en situe la publication entre octobre 1822, date de la découverte, et mai 1823, date de l'acquisition par la ville. Or, je ne l'ai trouvée dans aucun des exemplaires que j'ai pu consulter. Destinée peut-être à y figurer, elle en aura sans doute été exclue pour une raison quelconque après composition et publiée à part. J. B. Dumas n'en donne la date ni dans son *Éloge historique de N. F. Cochard*, p. 22 (lu dans la séance publique du 23 juin 1834 à l'Académie de Lyon), ni dans son *Histoire de l'Académie de Lyon*, Lyon, 1839, II, p. 64 ; et il a tout l'air de l'ignorer. Collombet, *Étude sur les historiens du Lyonnais*, 2e série, Lyon, 1844, p. 254 et suiv., affirme faussement qu'elle parut avec les notices sur Saint-Cyr et Loire dans l'*Almanach* de 1824. — J'exprime ici ma reconnaissance à M. Marius Audin, grâce à l'érudition et au zèle obligeant de qui j'ai pu conduire cette recherche bibliographique.

3. *Histoire de Sainte-Colombe -lès-Vienne*, Vienne, 1903 ; p. 187. Si Savigné avait lu un peu plus attentivement la brochure de Cochard, dont il n'indique même pas le titre, il n'aurait pas dit qu'elle parut « vers 1815 ». A la page 11 est mentionnée une découverte de 1822.

de Cochard. Quant au lieu de la découverte, on croirait, à lire Savigné, qu'elle fut faite sur Ste-Colombe, comme on le croirait pour plusieurs autres, cet écrivain ayant fondu, sans avis préalable, l'histoire de St-Romain avec celle de la commune limitrophe. D'ailleurs, le langage courant désigne inexactement par le nom de Ste-Colombe tout l'espace que couvrait le faubourg antique de Vienne. Comarmond [1], pour la date, indique simplement 1822 et, pour le lieu, exactement, à une faute d'impression près, « St-Romain-en-Gal, dans la propriété de M. Montaut ». Artaud n'a pas commis l'inexactitude vulgaire dans son inventaire de 1833 [2], mais il l'a commise dans son livre de 1835 [3] : « ... territoire de Ste-Colombe, chez un agriculteur nommé Montant ». De la part d'un contemporain, qui fut, nous allons le voir, mêlé à toute l'affaire de l'acquisition, la date qu'on y lit, 1830, serait une erreur bizarre, s'il en était tout à fait responsable ; mais son manuscrit [4] laisse en blanc la place des deux derniers chiffres. Quelque typographe ne les a-t-il pas ajoutés d'office sur une épreuve que l'auteur n'a pas vue ou n'a pas assez attentivement corrigée ?

2. « M. le comte de Tournon, préfet du Rhône, sentant la nécessité de conserver un monument aussi précieux par son antiquité, la délicatesse du travail et le choix du sujet, avait donné l'ordre d'en faire l'acquisition, afin de le placer au musée de Lyon, à côté de ceux qui y sont déjà déposés. Il faut espérer que son successeur s'empressera de remplir une intention aussi louable et que les arts n'auront pas à gémir d'un abandon qui en entraînerait la ruine prochaine » [5]. Une lettre du nouveau préfet, le comte de Brosses, au baron Rambaud, maire de Lyon, en date du 24 janvier 1823 [6], confirme cette assertion de Cochard et montre que son espoir n'était pas vain. En décembre 1822, y est-il dit, le maire de St-Romain en Gal ayant informé le préfet du Rhône qu'un habitant de sa commune,

1. *Description...*, p. 690. — Le *Catalogue sommaire des Musées de Lyon*, 1887, p. 135, n° 17 — 1899, p. 207, n° 18, dit d'après Comarmond : « ... trouvée en 1822, à Saint-Romain-en-Gal (Rhône) ».

2. P. 32.

3. P. 121.

4. Bibliothèque de l'Académie de Lyon, M 106, f. 100.

5. Cochard, p. 13 (de la notice imprimée).

6. Cette pièce et tout le dossier concernant la mosaïque d'Orphée sont aux archives municipales, série R a.

le nommé Montant, avait découvert dans sa vigne une mosaïque très intéressante, *Orphée attirant les animaux au son de sa lyre*, M. de Tournon promit à ce propriétaire peu fortuné une indemnité de 100 francs, à condition de déblayer la mosaïque et de la laisser en état jusqu'à ce que la ville de Lyon en pût conclure l'achat pour son musée. Artaud se transporta sur les lieux, fit faire un dessin de la mosaïque, la jugea fort digne d'être acquise et fut autorisé à négocier l'achat. Les choses en étaient là au départ du comte de Tournon. Le comte de Brosses, par la même lettre et une autre du 12 février 1823, priait le maire d'envoyer de nouveau Artaud à St-Romain pour traiter de l'acquisition, le propriétaire devant recouvrir la mosaïque ou la détruire, si elle ne trouvait pas acquéreur. Il autorisait en même temps le paiement de l'indemnité promise et celui des honoraires du dessinateur (25 francs).

On voit déjà, et l'on verra mieux encore tout à l'heure, que, comme il était bien naturel, Artaud eut un rôle important dans cette affaire ; mais il en exagère l'importance, lorsque, se mettant seul en scène, il affirme [1] : « La ville de Lyon, à notre persuasion, l'acheta... », affirmation reproduite et aggravée par Comarmond [2] : « Ce ne fut qu'en 1823 que, sur les instances d'Artaud, elle fut achetée par la ville ».

La démarche du préfet de Brosses eut pour résultat l'envoi à St-Romain, non pas d'Artaud lui-même, mais de marbriers qui, ayant examiné le pavement, jugèrent qu'il n'était pas possible d'en tirer parti. Artaud protesta contre cette condamnation. Il n'avait pas revu la mosaïque ; mais il avait sous les yeux le dessin exécuté par ses soins. D'après ce dessin, il écrivit au maire, le 15 février 1823, que l'on pourrait sauver le tableau central et les animaux les moins endommagés pour en faire un tout de la même grandeur que la mosaïque de Ste-Colombe *(Lutte de l'Amour et de Pan)*, à laquelle il servirait de pendant. Au lieu de 600 francs dont il avait été question, 300 suffiraient pour l'acquisition, si elle était partielle. C'est évidemment à des pourparlers concernant cette affaire que Cochard fait allusion, quand il écrit au baron Rambaud, le 10 février, qu'il se rend

1. 1835, p. 121.

2. *Description...*, p. 690.

à Ste-Colombe, « dans l'unique objet de remplir la mission dont il vous a plu m'honorer par votre lettre du 7 au sujet d'un monument qui ne le cède en rien à ceux de même nature qui décorent le musée de Lyon ». Mais ces pourparlers n'aboutirent pas, puisque, le 17 mars, le préfet écrit au maire: « M. Cochard m'informe que la belle mosaïque d'Orphée, de St-Romain-en-Gal, n'a pas été enlevée, quoique offerte pour 500 francs ». Si la ville ne traite pas, la perte de ce monument est certaine. Il invite le baron Rambaud à lui faire part des dispositions prises pour en assurer la possession à la ville.

Cette fois, sur l'ordre du maire, Artaud lui-même se déplace avec les marbriers. Il revoit la mosaïque et constate que les gelées de l'hiver lui ont fait perdre « au moins un quart de sa conservation », et que, si on en veut tirer parti, on doit l'enlever sans délai. On n'en pourra d'ailleurs tirer parti que dans les limites déjà indiquées par lui et qu'il précise davantage, c'est-à-dire en la composant de treize panneaux, le grand tableau central et quatre petits tableaux sur chaque face, avec les entrelacs, bordures, etc. Pour la reconstituer en entier, il faudrait l'envoyer à Paris (chez Belloni) et en refaire la moitié ; pour la rétablir aux trois quarts, il y aurait beaucoup de panneaux à refaire, dont les fonds et les entrelacs sont noirs comme charbon. Le rapport d'Artaud sur cette mission est du 29 avril 1823. L'acte de vente fut signé dès le 7 mai à Lyon par le baron Rambaud, et le 13 mai à St-Romain-en-Gal par Montant. Il fut revêtu de l'approbation préfectorale le 20 mai. L'acquisition était conclue au prix de 500 francs, non compris les 100 francs d'indemnité promis par M. de Tournon et déjà versés. Le propriétaire s'engageait à donner toutes facilités pour l'enlèvement qui se ferait aux frais et par les soins de la ville. Artaud insista [1] pour que l'opération eût lieu le plus tôt possible, à cause de la gêne subie jusque là par Montant et du surcroît de dommage que les intempéries infligeaient chaque jour à la mosaïque.

3. Il avait tout de suite préparé un projet de compromis avec les marbriers et un plan pour la reconstitution [2]. Le 9 juin les marbriers

1. Note écrite sur l'exemplaire même de l'acte de vente.

2. Artaud à Rambaud, 25 mai 1823. Voir ce plan, fig. 9.

lyonnais Bernard et Jamey s'engagent envers le maire à déplacer la mosaïque, à la transporter, à la replacer au musée, le tout selon les procédés de Belloni. La totalité des pièces et des cubes utilisables ou non sera transportée à Lyon. Les cubes des parties non utilisées serviront à réparer les autres. S'il y en a trop, le surplus restera la propriété de la ville ; s'il n'y en a pas

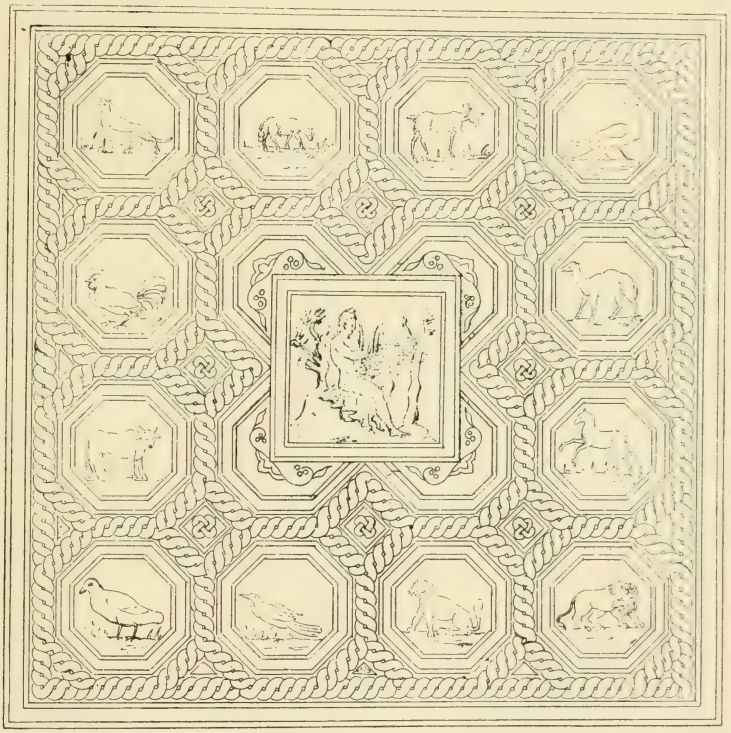


Fig. 9. — Projet d'Artaud pour la réduction de la mosaïque Montant

assez, les marbriers combleront le déficit à leurs frais. Ils fourniront aussi les plates bandes de bordure, pareilles à celles des mosaïques qui sont déjà dans la galerie du musée, et ils feront les raccords au pavé de la salle. Rétablie, la mosaïque aura dix pieds sur chaque face. Elle comportera,

au milieu, Orphée ; autour de lui, douze animaux, ceux qui figurent sur le dessin d'Artaud contresigné par eux et annexé à l'acte. La restauration sera conforme en tout au dit dessin. Le prix forfaitaire pour le travail et les fournitures est fixé à 6.000 francs, réduction d'un devis estimatif de 6413 francs. Les marbriers en avaient fait un autre pour l'éventualité d'une restitution intégrale ; il s'élevait à 14.972 francs. Le 9 juillet, Artaud certifiait que l'enlèvement avait été opéré avec succès et que Montant avait rempli toutes ses obligations.

La mosaïque, réduite et restaurée, prit place « dans la grande salle du musée », dit vaguement Comarmond [1] ; « à l'entrée de la galerie du musée », selon l'indication plus précise d'Artaud [2]. Mais, pour la bien comprendre, il faut se rappeler qu'on accédait alors dans cette galerie par le grand escalier occidental ou escalier de la Minerve, et qu'avant la galerie proprement dite, il y avait une petite salle, l'ancien chauffoir, laquelle forme aujourd'hui le premier compartiment de la « galerie des peintres lyonnais », le quatrième, si l'on part du grand escalier neuf ou oriental. La mosaïque d'Orphée se trouve dans le compartiment suivant, à la place même où elle fut posée en 1823. Par rapport à la mosaïque Cassaire, elle faisait alors, comme l'avait projeté Artaud, pendant à la mosaïque Michoud. Mais nous avons déjà vu [3] que cette symétrie n'existe plus depuis 1888 et pourquoi. Balustrade non comprise, la mosaïque Montant a couté 6625 francs, somme qui se décompose ainsi: indemnité au propriétaire et salaire du dessinateur, 125 ; achat, 500 ; enlèvement, restauration et repose, 6000.

II

1. La mosaïque primitive, selon Cochard [4] et selon Artaud dans son inventaire de 1833, avait plus de 20 pieds de long sur 12 à 15 de large. Le compromis du baron Rambaud avec Bernard et Jamey lui en attribue 19 sur 13 ; Artaud, dans son livre de 1835, 21 sur 14. Comarmond dit

1. *Description...*, p. 690.
2. 1835, p. 121.
3. Chap. III, § II, n° 3.
4. Ouv. cité et *Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon*, p. 120.

qu'elle mesurait plus de 7 mètres sur 5. Cochard l'a décrite d'après nature, mais incomplètement ; le plagiaire Savigné, d'après Cochard ; Artaud et Comarmond, d'après la planche LVIII d'Artaud [1], dont l'original fut le dessin levé par les soins de celui-ci [2], lorsqu'elle était encore à St-Romain. C'est d'après la même planche que je la décrirai à mon tour, aucune de leurs descriptions ne me semblant satisfaisante.

Le pavement était rectangulaire, à décor polychrome sur champ jaunâtre. Le tableau central représentait Orphée, nu, de profil, coiffé du bonnet phrygien, assis sur un rocher entre deux arbres et pinçant les cordes de sa lyre que soutenait sa cuisse gauche. Autour de ce panneau carré que limitaient deux filets, l'un noir, l'autre rouge, une torsade divisait le champ de la mosaïque, qu'elle bordait aussi, en six rangées longitudinales et huit rangées transversales, de caissons octogonaux, soit 48 octogones, dont quatre échancrés par les angles du tableau central et 44 complets. Tous ces caissons avaient, en deça de la torsade, le filet noir et le filet rouge. Les intervalles des octogones et de la bordure étaient de petits triangles vides ; ceux qui séparaient les octogones, de petits carrés garnis d'une fleur à quatre pétales; les uns et les autres limités par un simple filet noir. Un rinceau identique décorait tous les octogones tronqués ; chacun des octogones complets encadrait un animal différent posé sur une étroite bande de sol. L'orientation des animaux était symétrique par rapport aux deux axes de la mosaïque, c'est-à-dire que ceux des quatre rangées transversales inférieures étant posés dans le même sens que le personnage du milieu, ceux des quatre rangées transversales supérieures étaient posés en sens contraire, et que, pour les rangées longitudinales, les animaux de droite regardant à gauche, ceux de gauche regardaient à droite. Ainsi les 44 animaux avaient la tête, non seulement tournée du côté d'Orphée, mais aussi proche que possible d'Orphée ; disposition dont Cochard n'a ni saisi l'ensemble ni compris le dessin pourtant manifeste. « Par une bizarrerie, dit-il, dont il est difficile de se rendre compte, plusieurs des sujets sont disposés en sens contraire des autres ». Il y a 20

1. Fig. 10.

2. Voir Artaud à Rambaud, 15 février 1823.

quadrupèdes et 24 oiseaux [1]. Artaud [2] croit avoir remarqué qu'en général les animaux amis de l'homme sont plus rapprochés d'Orphée. C'est une illusion. L'entourage immédiat d'Orphée comprend douze quadrupèdes, parmi lesquels le renard, le cerf, l'hyène, le sanglier, le loup et le tigre. Ce qu'il faut noter, c'est que les quadrupèdes et les oiseaux ne sont pas mélangés. Ceux-ci occupent les deux lignes transversales du haut et les deux lignes longitudinales extrêmes ; les quadrupèdes ont les six autres lignes transversales, moins, dans chacune d'elles, les deux places extrêmes. Dans ces conditions, quadrupèdes et oiseaux ne pouvaient être en nombre égal [3], mais on a réduit l'écart au minimum. Cochard observe que le mouton « paît tranquillement entre le loup et le sanglier, allégorie extrêmement ingénieuse et qui peint la puissance de la musique même sur les animaux » [4]. Après la torsade par laquelle était dessiné le grand rectangle, la mosaïque avait pour bordure un rinceau à tiges grêles et très allongées, dont les lobes étaient tous garnis de la même petite feuille cordiforme. Sur la face d'en haut ses enroulements avaient plus d'ampleur ; il était double dans la partie moyenne de cette face, au milieu de laquelle il jaillissait d'une sorte de vase.

2. Examinons maintenant si la planche d'Artaud est une image bien fidèle de la mosaïque telle qu'on l'exhuma. Autour du tableau principal elle nous montre 44 petits tableaux et nous trouvons sa notice explicative d'accord avec sa planche. Mais ce double témoignage est en désaccord avec tous les autres. Dans le compromis entre le maire de Lyon et les marbriers il est dit que la mosaïque présente au milieu Orphée, « autour de lui quarante-huit animaux de diverses espèces, chacun dans un encadrement ou tableau séparé ». Artaud lui-même, dans son inventaire de 1833, parle de « 50 petits tableaux accompagnant le tableau principal ». Comarmond affirme qu'elle se composait primitivement de cinquante

---

1. Artaud, 1835, p. 121 et suiv., énumère les 20 quadrupèdes ,mais seulement 18 oiseaux, n'ayant pu « reconnaître les autres ».

2. 1835, p. 122.

3. Ils seraient en nombre égal, si le tableau du centre ne réduisait pas deux rangées transversales à quatre animaux et, par conséquent, à deux quadrupèdes, chacune.

4. Comp. Artaud, 1835, p. 121 (note) : « Il paraît que c'est avec intention qu'on a mis en opposition le loup avec l'agneau ; bien avant les Romains, Isaïe avait déjà dit : *Habitabit lupus inter agnos* (XI, 6-9) ».

caissons, dans le centre de chacun desquels était représenté un animal [1], et il ajoute : « Nous ne retrouvons aucune des six rosaces qui existaient dans le bas ». Cochard avait écrit d'abord: « Le reste du pavé », hormis le tableau principal, « est occupé par 50 tableaux [2] représentant des rosaces, des oiseaux et des quadrupèdes » ; texte qu'il a ainsi modifié en l'imprimant: « Le reste du pavé comporte cinquante tableaux plus petits, offrant quelques-uns des rosaces, d'autres des oiseaux et les autres des quadrupèdes»[3].

Écartons d'emblée le nombre 48, qui est impossible : s'il y avait plus de 44 animaux, il y en avait au moins 50, une rangée transversale, soit six de plus, les seules rangées transversales à quatre places se trouvant à la hauteur du tableau central et ne pouvant être que deux. Non seulement l'erreur est certaine, mais sa cause est évidente : la mosaïque comportait bien 48 octogones, complets ou tronqués. Restent donc contre le nombre 44 trois témoignages seulement, ceux d'Artaud, de Cochard et de Comarmond. Notons d'abord que les deux premiers ne concordent pas avec le troisième. Artaud parle de 50 petits tableaux accompagnant le grand, Cochard de 50 panneaux secondaires, animaux ou rosaces, Comarmond de 50 caissons contenant un animal et de six rosaces, ce qui ferait 56 panneaux secondaires. Outre que celui-ci est le seul garant du nombre 56, le contexte de son témoignage nous le révèle sans valeur. C'est d'après la planche d'Artaud qu'il décrit la mosaïque. « Il entrait , dit-il, dans sa composition première cinquante caissons, dans le centre de chacun desquels, était représenté un animal. Des rinceaux décoraient la bordure qui l'entourait. Artaud, qui l'avait fait dessiner, l'a représentée ainsi dans son ouvrage. Nous remarquons même que dans la restauration de cette mosaïque il y a des caissons ou médaillons qui ont été transposés et que ceux qui se trouvaient le moins dégradés sont venus prendre la place de ceux qui l'étaient davantage. On peut s'en rendre compte en comparant la planche qui nous montre le monument dans l'état où il était lors de sa

1. De même, et d'après lui, le *Catalogue sommaire*.

2. Dans son *Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon*, p. 120, il donne ce même nombre.

3. Savigné, après avoir reproduit dans son texte cette phrase de Cochard, non sans la défigurer, écrit dans une note, p. 188 : « Des 58 panneaux il n'en reste pas même la moitié ». Je néglige de discuter ce nombre, qui n'est qu'un lapsus. Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 381, fait entrer le tableau central dans le compte des 50 panneaux. Comment s'y prendrait-il pour distribuer les 49 animaux autour d'Orphée ?

découverte et celui où il est actuellement. La bordure n'existe plus et on a supprimé trente-huit caissons ; nous ne retrouvons aucune des six rosaces qui existaient dans le bas ». En fait, Comarmond n'a vu ni les cinquante animaux ni les six rosaces. Ses souvenirs le trompent, comme ils le tromperont un peu plus loin, lorsque, décrivant sans l'avoir sous les yeux l'entourage d'Orphée réduit à douze animaux, il le subdivisera en cinq quadrupèdes et sept oiseaux. Je ne discerne pas l'origine de son erreur en ce qui concerne les six rosaces. Quant au nombre 50, il avait pu le lire dans l'inventaire de 1833 par Artaud ; sa mémoire lui aurait ainsi joué le double mauvais tour de retenir le nombre faux après avoir oublié le nombre juste. Le cas d'Artaud rédigeant cet inventaire fut sans doute pareil. Pas plus que Comarmond il ne prit la peine de se reporter à la planche, ce qu'il eut soin de faire lorsqu'il rédigea sa notice de 1835 ; et je croirais volontiers que le nombre 50 lui a été suggéré par Cochard, avec lequel sa notice de l'inventaire offre une autre concordance frappante, l'évaluation des mesures, « plus de 20 pieds par 12 à 15 ». Cochard, lui, a vu la mosaïque primitive. Mais l'a-t-il bien vue ? L'a-t-il regardée aussi attentivement et détaillée aussi soigneusement que le dessinateur d'Artaud ? Ce qui prouve que non, c'est sa remarque bizarre que quelques-uns des animaux — et non pas la moitié des animaux — sont disposés en sens contraire des autres. A-t-il compté les caissons ? De leur nombre il ne semble pas avoir été bien sûr, car il avait d'abord écrit « une quarantaine de tableaux ». Quant aux rosaces, dont il a cru voir qu'une partie des caissons étaient ornés, il aura pris pour telles les fleurs qui garnissaient les intervalles des octogones ou bien les rinceaux qui décoraient les quatre octogones tronqués par le tableau central. Bref, 44 me paraît infiniment plus probable que 50, pour ne pas dire certain.

3. Au reste, la planche d'Artaud laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la fidélité. Elle nous montre dans un état parfait de conservation le pavement que les marbriers jugèrent à première vue inutilisable ; dont on ne pouvait, de l'aveu même d'Artaud, sauver que le tableau central et les animaux les moins endommagés ; dont, toujours d'après Artaud, on aurait eu, si on avait voulu le rétablir intégralement, à refaire la moitié. Entre le moment où elle fut exhumée et celui où elle fut enlevée, la mosaïque eut à souffrir des intempéries ; sans doute : Artaud affirme que pendant l'hiver

1822-1823, par suite de la gelée, elle perdit « au moins un quart de sa conservation » ; soit. Mais ce n'étaient pas la gelée et les pluies de cet hiver seul qui avaient rendu noirs comme charbon les fonds et les entrelacs d'un grand nombre de panneaux. Le demi-aveu du mauvais état primitif est dans un autre passage d'Artaud [1] : « Malheureusement, on l'avait laissée trop longtemps exposée à la pluie dans un lieu bas, et le ciment qui était déjà décomposé en partie, le fut encore davantage, lorsqu'on voulut la détacher du sol ». Quand le ciment d'une mosaïque est décomposé en partie, il n'y a guère chance qu'on la découvre intacte et il est bien difficile qu'on ne la dégrade pas davantage en la découvrant. Artaud a donc réparé sur l'image les dommages subis par l'objet. Nous savons déjà qu'il est coutumier de ces libertés [2]. La comparaison des panneaux utilisés pour la restitution avec les parties correspondantes de la planche nous fournit une autre raison de croire que cette image n'est pas exacte dans le détail. Entre la figure et l'objet, animal ou sol, il y a souvent de sensibles différences. Inexactitude plus grave, tous les animaux n'occupent point dans l'image la place qu'ils avaient dans l'original. La chouette, qui n'a pas été utilisée pour la restitution, mais existe encore, je dirai tout à l'heure où, regarde à droite, quand elle est posée normalement. Par conséquent, dans l'original, elle faisait partie, soit de la moitié inférieure gauche, soit, posée en sens inverse, de la moitié supérieure droite. Or, sur la planche, elle est le troisième animal, en partant du bas, de la première rangée longitudinale droite ; elle regarde à gauche.

De même qu'il nous trompe, dans son album, en nous faisant voir intacte la mosaïque à peine remise au jour, de même Artaud, dans sa notice de 1835, exagère le délabrement de la mosaïque sur le point d'être enlevée. « Nous ne pûmes sauver que le tableau du milieu et quelques panneaux dont nous fîmes une moins grande mosaïque... ». Si l'on prenait ce témoignage à la lettre, douze panneaux seulement auraient été sauvés, les douze qui, dans la mosaïque réduite, entourent le tableau central. Or, en considérant le dessin annexé au traité de Bernard et Jamey avec la ville, dessin conformément auquel ils s'engagent à effectuer la restauration, nous consta-

1. 1835, p. 121 ; comp. Comarmond, *Description...*, p. 690.

2. Chap. I, § V, n° 2, et surtout chap. II, § II, n° 2.

tons qu'il diffère notablement de la mosaïque actuelle. Celle-ci comporte huit oiseaux et quatre quadrupèdes ; le dessin nous présente quatre oiseaux et huit quadrupèdes. Des douze animaux qui figurent dans ce projet de restauration, neuf ne figurent pas dans la restauration. Il y avait donc plus de douze animaux utilisables ; il y en avait au moins vingt et un. Il y en avait même vingt-deux, puisque la chouette, qui n'est comprise ni dans le projet ni dans la restauration, existe cependant encore, dégradée sans doute, mais réparable. Elle fut appliquée telle quelle, parmi d'autres débris de mosaïques, sur le soubassement [1] du couloir qui sépare les salles de la sculpture, lorsque Martin-Daussigny le fit décorer en 1877. Des neuf animaux compris dans le projet d'Artaud, et en définitive éliminés, huit n'existent plus, à ma connaissance ; le lion, remis à neuf, se voit dans la décoration composite que le même Martin-Daussigny imagina pour le vestibule des Antiques, en 1868 : il est au-dessus de la porte qui met ce vestibule en communication avec la galerie. Du grand rinceau de pourtour, dont il n'y a trace ni dans le dessin d'Artaud ni dans la mosaïque actuelle, il ne reste rien ailleurs, que je sache.

III

1. La mosaïque actuelle [2] forme un carré parfait. Le côté, approximativement évalué à 10 pieds dans le compromis des marbriers avec le maire, est exactement de 2 m. 58 [3]. La surface n'atteint donc pas sept mètres, tandis que celle de la mosaïque primitive dépassait 35 mètres. Le pavement comporte, ainsi qu'il avait été prévu et convenu, le tableau central et douze animaux, mais non pas, nous venons de le voir, tous les douze animaux qu'Artaud avait choisis et désignés. La torsade qui encadre les octogones est aussi la seule bordure de la mosaïque restituée. La restitution est-elle, comme l'affirme Artaud [4], « une moins grande mosaïque toujours dans le même esprit » que la primitive ? Oui, en ce sens, et c'est l'essentiel, que les douze animaux, quatre sur chaque face, sont posés symétriquement par rapport aux deux axes et ont ainsi tous la tête dirigée vers le tableau central,

1. A gauche en venant du cloître et dans la partie qui précède la porte de l'ancien réfectoire.
2. Voir fig. 11.
3. Mesure donnée par le *Catalogue sommaire*. Comarmond : 2,60 × 2,58.
4. 1835, p. 121.

vers Orphée, semblant donc « se plaire à entendre l'harmonie de ses sons » [1]. Non, en ce sens que les deux catégories sont numériquement très inégales, huit oiseaux contre quatre quadrupèdes ; que leur disposition relative n'a aucune régularité géométrique ; bien plus, qu'elles ne forment pas deux groupes distincts, l'un des quadrupèdes se trouvant isolé parmi les oiseaux. Rien n'était plus facile, cependant, avec les ressources dont nous connaissons l'existence, que de se conformer en tout point aux principes qui avaient réglé la composition originale. Pour réaliser l'égalité numérique des deux catégories, il suffisait de remplacer deux oiseaux par deux des six quadrupèdes disponibles. On aurait pu effectuer la séparation des deux catégories, soit dans le cas de l'égalité numérique, en assignant aux oiseaux la moitié supérieure et aux quadrupèdes la moitié inférieure ; soit, dans le cas de l'inégalité actuelle, en alignant tous les quadrupèdes sur la rangée transversale la plus basse. Mais notons que, même dans ce cas, il aurait fallu avoir recours aux disponibilités, afin de substituer, si on ne voulait pas enfreindre la règle essentielle de l'orientation, deux des quadrupèdes éliminés à deux des quadrupèdes choisis : car ceux-ci regardent tous à gauche dans la position normale ; et deux oiseaux regardant à gauche dans cette position aux deux oiseaux délogés de la plus basse ligne transversale, lesquels regardant à droite, ne pouvaient occuper, un coup d'œil jeté sur la figure le démontre, les deux places devenues vacantes hors de cette ligne.

2. Si l'on se demande pourquoi Artaud ne veilla point à ce que, dans la restitution, les règles secondaires fussent respectées comme la règle essentielle, on ne trouve à la question qu'une réponse plausible: il n'avait pas étudié la composition originale d'assez près pour les apercevoir. On peut se demander aussi pourquoi une restitution plus grande ne fut ni exécutée ni projetée, puisque la comparaison de la mosaïque restituée avec le projet d'Artaud nous a prouvé l'inexactitude de son affirmation réitérée [2], que l'original fut réduit à un si petit nombre de caissons outre le tableau du milieu, parce qu'il n'était pas possible d'en sauver davantage. Nous

5. 1833, p. 32.

1. 1835, pass. cités ; cf. *Inventaire* de 1833, où il est dit que les petits tableaux de la mosaïque ont été «réduits à douze à cause de son état de dégradation».

savons qu'il existait, non pas douze, mais au moins vingt-deux animaux utilisables, douze oiseaux et dix quadrupèdes. Onze de ces animaux étaient tournés à droite dans la position normale, dont sept oiseaux et quatre quadrupèdes ; onze à gauche, dont cinq oiseaux et six quadrupèdes. D'où il résulte qu'en tenant compte de toutes les règles auxquelles l'auteur de la composition originale s'était astreint, seize animaux pouvaient prendre place dans la restitution, les huit oiseaux sur une ligne simple au-dessus et une ligne double aux côtés d'Orphée, les huit quadrupèdes sur une ligne double au-dessous ; arrangement qui n'aurait pas nui à la beauté de l'ensemble et qui lui aurait rendu la forme rectangulaire de l'original. Et si l'on n'avait observé, comme l'auteur de la restitution, que la règle essentielle de la double symétrie, on aurait pu aller jusqu'au nombre de vingt animaux, c'est-à-dire en placer deux rangées transversales et au-dessus et au-dessous d'Orphée, outre les deux couples latéraux. L'unique et mauvaise raison donnée par Artaud [1] éveillait déjà la légitime défiance de Comarmond [2] : il soupçonne que deux considérations non avouées intervinrent, d'abord le parti pris de faire une mosaïque qui pût servir de pendant à la mosaïque Michoud [3] ,ensuite le souci de restreindre les frais : la ville de Lyon venait de dépenser beaucoup d'argent pour les autres mosaïques du musée. Quant au rinceau, cadre extérieur du pavement primitif, Artaud n'en prévoyait pas l'utilisation et il fut effectivement supprimé, soit parce qu'il était dans son ensemble en trop mauvais état, soit plutôt parce que sa largeur parut en disproportion avec la surface réduite au cinquième.

3. Lorsqu'il dessina son projet de restauration, Artaud ignorait, non seulement les règles secondaires, mais la règle essentielle, en un mot tout « l'esprit » de la composition primitive [4]. Non seulement donc ses quatre oiseaux et ses huit quadrupèdes sont mélangés, mais les six animaux de la

1. C'est la seule aussi que donne Cochard, *Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon*, p. 120 : « Son état de dégradation a déterminé l'artiste qui l'a rétablie à réduire à 12 les 50 petits tableaux qui accompagnaient le tableau principal ».

2. *Description...*, pass. cité.

3. Voir Artaud à Rambaud, 15 février et 29 avril 1823 ; compromis entre Rambaud et les marbriers, 9 juin 1823 ; toutes pièces déjà citées.

4. Notons en outre que dans les petits carrés qui séparent les octogones Artaud a dessiné par inadvertance, au lieu d'une fleur à quatre pétales ,un nœud de torsade.

moitié supérieure ne sont pas posés à l'envers et sept animaux sur douze, mal orientés, semblent s'éloigner d'Orphée, comme si sa musique n'avait pas le don de les charmer. Ce grossier contre-sens, Artaud l'aperçut à la réflexion, avant qu'il fut trop tard. Mais ceci n'explique pas, tant s'en faut, toute la différence entre la mosaïque du dessin et celle du musée. Cinq animaux de la première regardent à droite et sept à gauche. Donc, pour obtenir le résultat que nous avons sous les yeux au musée, la double symétrie des poses, il n'aurait pas suffi de changer l'ordre relatif des animaux d'abord choisis ; il aurait été nécessaire, mais suffisant aussi, de remplacer un de ces animaux. Pourquoi en a-t-on remplacé, non pas un, mais neuf? Sans doute, parce que les mosaïstes, en les examinant de près, trouvèrent qu'ils n'étaient point, comme l'avait cru Artaud, parmi les mieux conservés. Ainsi seulement nous concevons qu'on ait éliminé, par exemple, le lion dont nous pouvons apprécier l'effet décoratif dans le vestibule des Antiques ; et le coq, alors que, selon Cochard, « le paon et le coq se distinguaient par l'éclat de leurs plumages ». Le dossier des archives ne renferme aucune pièce qui mentionne les nouvelles instructions données aux mosaïstes qu'il fallut bien délier de leur engagement strict : elles furent, selon toute vraisemblance, verbales.

IV

1. Dans l'*Inventaire des mosaïques de la Gaule* [1], une planche de l'album reproduit en noir la mosaïque telle qu'elle est au musée, avec renvoi au n° 242 du texte, dont la notice est ainsi conçue: « St-Romain-en-Gal..., 1822. La composition primitive comprenait cinquante caissons, dans le centre de chacun desquels était représenté un animal différent. Reste le sujet principal, Orphée assis jouant de la lyre, et un entourage composé de douze médaillons (2 m. 58× 2 m. 58). Musée de Lyon (1823)» [2]. Mais d'après le même *Inventaire*, nous aurions au musée une autre mosaïque d'Orphée, le n° 201 : «Ste-Colombe. Dans la vigne de Montaut [3]

1. I. *Narbonnaise et Aquitaine*, par M. Georges Lafaye.

2. Bibliographie : « Comarmond, *op. cit.*, p. 690-691 ; *Catalogue sommaire des Musées de Lyon*, 1887 p. 135, n° 17 ».

3. M. Lafaye a laissé passer la même faute d'impression que Comarmond. I s'agit bien d'une faute d'impress'on, puisque cette notice dérive ,non de Comarmond, mais de Savigné qui a imprimé correctement *Montant*.

dit Paret, à 0 m. 60 de profondeur ; environ 7 m. × 4 ou 5 m. Le tableau central et quelques-uns des autres ont été rétablis ; mais ce n'est pas la disposition primitive. Orphée assis entre deux arbres sur un rocher. Quarante-quatre compartiments octogonaux séparés par une torsade et ornés chacun d'un animal différent. « Nous ne pûmes sauver que le tableau du milieu et quelques panneaux (Artaud). Musée de Lyon » [1]. La première notice dérive directement du *Catalogue sommaire*, indirectement de Comarmond. Or, si l'auteur avait pris la peine de remonter jusqu'à cette source, il aurait vu que le passage et la planche d'Artaud, auxquels il se réfère pour la seconde notice, sont clairement visés par Comarmond, et reconnu tout de suite l'identité du n° 201 avec le n° 242, malgré certaines divergences insignifiantes des témoignages. Artaud et Savigné, le deuxième témoin cité pour le n° 201, donnent comme lieu de la découverte Ste-Colombe, et Comarmond St-Romain-en-Gal, mais Artaud ajoute : « chez un agriculteur nommé Montant » : Comarmond, avec une faute d'impression, « dans la propriété de M. Montaut », Savigné précise: « Le nommé Montant dit Paret rencontra dans sa vigne... ». Artaud et Savigné s'expriment avec l'inexactitude du langage courant où Ste-Colombe, la plus peuplée des deux communes limitrophes, supplante St-Romain pour la désignation de faubourg de Vienne antique. La divergence relative au nombre des petits tableaux aurait paru négligeable, en ce qui concerne la question d'identité, si l'on avait remarqué que Savigné lui-même donne 50 pour la prétendue mosaïque de Ste-Colombe. Le désaccord des témoignages quant à la date n'a non plus aucune valeur, puisque le 1830 d'Artaud est, comme nous l'avons vu en commençant, une erreur manifeste. Que l'on ne cherche donc pas, sur la foi de l'*Inventaire*, une seconde mosaïque d'Orphée au musée de Lyon.

2. Notre pavement n'est d'ailleurs pas la seule représentation en mosaïque d'Orphée charmant les animaux, qu'ait rendue le sol de Vienne et de sa banlieue romaine. Une autre fut découverte à Vienne, dans le Champ de Mars, en 1859 ; elle est conservée en grande partie au musée de cette

1. Bibliographie : « Artaud, *op. cit.*, p. 121-122, pl. LVIII, en couleur ; Savigné, *op. cit.*, p. 187-188 ».

ville[1]. Elle comportait primitivement cinq rangées de trois caissons séparés par un cadre riche et complexe, les uns octogonaux, les autres carrés, disposés en damier, sept octogones et huit carrés, ceux-là beaucoup plus grands que ceux-ci, mais tous égaux entre eux. Dans l'octogone central, Orphée, de face, vêtu, assis sur un rocher entre deux arbres et jouant de la lyre ; dans chacun des six autres un quadrupède ; dans chacun des carrés un oiseau ; en tout quatorze animaux. Une troisième fut exhumée à Ste-Colombe, dans la propriété Grange, en 1899, puis recouverte [2]. Orphée, dans un cadre hexagonal, y est entouré de six animaux dans des hexagones aussi. L'ensemble de ces caissons a comme bordure un cercle de torsade inscrit dans un carré. Entre la torsade et le carré, aux quatre angles, on voit les bustes des quatre saisons. Pour les autres régions de la Gaule, frontière germanique comprise, nous connaissons sept mosaïques de ce même sujet [3]. Hors de ce domaine, nous en connaissons sept également pour l'Afrique [4], deux pour l'Allemagne et l'Autriche, quatre pour l'Italie, six pour l'Angleterre [5]. Tous ces pavements appartiennent à l'époque impériale — le plus ancien paraît être la mosaïque de Pérouse, qui remonterait à l'âge augustéen [6] —; tous aux contrées occidentales de l'empire. Tantôt Orphée et les animaux forment un seul tableau, par exemple dans la mosaïque d'Aix-en-Provence ; tantôt, comme dans la nôtre, ils sont séparés de lui et isolés chacun dans son cadre, au préjudice du naturel, au bénéfice de l'effet décoratif [7].

« Il n'est point de sujet qui ait été plus souvent répété sur les mosaïques des anciens », dit à bon droit, dès 1835, Artaud [8]; puis, après avoir cité quelques exemples, il affirme que celle de St-Romain est « une des

---

1. *Inventaire des Mosaïques de la Gaule*, I, n° 181 (tableau central dans l'album).

2. *Ibid.*, n° 219.

3. *Ibid.*, n° 55 (Aix-en-Provence) ; 1032 (forêt de Brotonne, Seine-Inf.) ; 1122 (Blanzy-lez-Fismes, Aisne) ; 1386 (Yverdon, Suisse) ; 1387 (Yvonand, Suisse) ; 1403 (Avenches, Suisse) ; 1611 (Rottweil, Wurtemberg). Je ne compte pas le n° 223 qui est un double de 181, et je rappelle que 201=242 (notre mosaïque).

4. *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II, n^{os} 88, 374, 381, 32a ; III, n^{os} 221, 440, 458.

5. Roscher, *Lexikon der griech. und rœm. Mythologie'*, III, 1, col. 1189 et suiv.

6. *Notizie degli scavi*, 1877, pl. XI ; *Bulletino dell' Instituto di Corrisp. archeol.*, 1876, p. 234.

7. Parfois aussi, il y a des animaux et dans le même tableau qu'Orphée et dans les tableaux séparés p. ex., mosaïque d'Yvonand.

8. 1835, p. 119.

plus capitales et des plus belles qui soient » à sa connaissance [1] ; jugement plausible, si on le rapporte au pavé primitif, remarquable par ses dimensoins, tout au moins, et le nombre de ses tableaux ; mais que l'on ne saurait appliquer à notre mosaïque réduite. L'œuvre était d'une époque assez tardive, du IIIe siècle sans doute, et plutôt de sa fin que de son début. Alors le système hexagonal, puis le système octogonal, ont remplacé le système quadrangulaire ; le cadre géométrique a pénétré et morcelé le tableau central. « A mesure que ses lignes se multiplient et s'étalent, les motifs qu'elles isolent se rétrécissent et se simplifient... Comme les figures ne sont plus assemblées, l'artiste cède à la tentation de les isoler tout à fait, même quand elles font partie d'un ensemble. Par exemple, il n'hésite pas à séparer par un large tresse d'encadrement deux gladiateurs qui se meuvent l'un contre l'autre ou un chasseur et la bête qu'il poursuit » ; ici, le chanteur et les animaux qu'il attire vers lui. « Tantôt le mosaïste dissémine les images analogues dans les divers compartiments d'un vaste casier géométrique, tantôt il les aligne sur des registres... ou bien les dispose en frises concentriques autour du motif principal » [2].

3. Si le thème d'Orphée charmant les animaux semble avoir été familier surtout aux peintres en mosaïque, il n'a pas été négligé dans les autres sortes de monuments. « C'est de beaucoup la plus populaire de toutes les scènes où figure le héros. Elle est reproduite par des centaines de monuments qui datent presque tous de l'époque hellénistique on gréco-romaine : des fresques, des bas-reliefs et des sarcophages, des patères à libations, des miroirs, des plaques de bronze, des lampes, des pierres gravées, des monnaies de Thrace et d'Alexandrie... [3] ». Bien que le sujet fût tiré de la légende païenne, l'art chrétien primitif se l'est approprié. « Les chrétiens... n'ont pas craint d'avoir recours à la fable d'Orphée pour faire de ce poète sublime la figure symbolique de notre Seigneur Jésus-Christ attirant à lui les cœurs les plus endurcis et les plus rebelles par l'harmonie de ses divines paroles » [4].

1. *Ibid.*, p. 121.

2. Gauckler, article *Musivum*, dans *Dict. des Antiq. gr. et romaines*, IV, p. 2.112.

3. Monceaux, article *Orpheus*, *Ibid.*, IV, p. 244. Voir aussi Roscher, *Lexikon der griech. und rœm. Mythologie*, III, 1, col. 1.172, 1.177, 1.189 et suiv., 1.201.

4. Artaud, 1835, p. 120. Comp. Monceaux, *Ibid.*, p. 245 et suiv. ; Roscher, *Ibid.*, col. 1.202 et suiv.

V

LA MOSAÏQUE SEGUIN

(ÉROS ET ANTÉROS OU LES EXERCICES DE LA PALESTRE)

BIBLIOGRAPHIE. — Voir celle du chapitre I et les notes.

I

1. Cette mosaïque, découverte quelques mois avant la mosaïque d'Orphée, fut acquise et enlevée à la même époque, mais ne trouva que beaucoup plus tard une place dans les salles du musée.

Le 22 janvier 1822, Artaud écrivait au baron Rambaud, maire de Lyon, qu'on venait de découvrir à Vienne une mosaïque de 16 pieds sur 11, très fine, très soignée, n'ayant que de légères dégradations. Elle comportait un labyrinthe avec des figures « relatives au combat de l'Amour » et analogues à celles des mosaïques de Ste-Colombe (Michoud) et du Gourguillon (Cassaire). Le propriétaire la céderait, pensait-il, pour 1000 ou 1.500 francs. Mais on devait se hâter, de peur que M. de Forbin ne l'acquît pour la Capitale. Point ne serait besoin de la faire restaurer à Paris, comme les mosaïques Macors et Cassaire. La dépense totale à prévoir pouvait se calculer d'après celle qu'avait causée récemment la mosaïque Michoud. Une seconde lettre du même au même (1er mars) nous fait connaître qu'il était alors en pourparlers avec le propriétaire. Celui-ci demandait 1500 francs, Artaud en offrait 600. Autorisé par le maire, il se transportait à Vienne pour négocier et aussi pour constater quelques dégâts, que, depuis l'exhumation, les curieux avaient faits au pavement. Dans ces deux lettres, l'endroit précis de la découverte n'est pas indiqué et le propriétaire n'est pas nommé. Nous avons ces renseignements par les lettres ultérieures d'Artaud et par d'autres pièces du dossier des archives municipales [1] : la mosaïque fut trouvée dans la vigne d'un nommé Seguin, au plan de l'Aiguille. Artaud fournit une désignation équivalente du lieu en sa notice de 1835 [2], avec un détail nouveau, mais sans indication de date:

1. R²a.
2. P. 85.

« Ce beau pavé... a été trouvé dernièrement près de la Pyramide de Vienne, dans la vigne d'un nommé Seguin, à quatre pieds de profondeur ». *L'Inventaire des mosaïques de la Gaule* [1] reproduit ces données, mais en y remplaçant l'adverbe de temps, vague et inexact, par la date qu'il doit à Cochard [2]. Quoique celui-ci appelle le propriétaire d'un autre nom, simple lapsus sans doute, le surplus du passage prouve qu'il s'agit bien de la même mosaïque : « Près de là (de la Pyramide) le nommé Charlin en a déterré une dans sa vigne en 1822, représentant un labyrinthe. Elle a été acquise pour le musée de Lyon ».

Un an après le voyage d'Artaud à Vienne en vue de négocier, le marché n'était pas encore conclu. M. de Mirmont, maire de cette ville, avait obtenu de Seguin, moyennant une somme de 1.000 francs, une promesse de vente en faveur du musée local. Mais, faute de pouvoir déplacer la mosaïque, il lui donne décharge de sa promesse, et Seguin, le 5 février 1823, vient à Lyon reprendre les pourparlers avec Artaud. Il demande 1.200 francs, Artaud estime toujours qu'on pourra traiter à 600. La lettre [3] par laquelle il met le baron Rambaud au courant de ce qui précède annonce qu'il lui envoie les deux planches déjà gravées qui portent dans son album de 1835 les numéros 30 et 31. Pour le moment il ne s'agirait, dit-il, que d'enlever la mosaïque sur plaques de marbre, selon le procédé de Belloni, afin de la mettre en réserve dans les dépôts du musée. On la reposerait, quand la nouvelle salle des Antiques, au premier étage de l'aile orientale, serait terminée. Le baron Rambaud hésitait-il encore ? Peut-être : la ville avait déjà beaucoup dépensé, plus de 40.000 francs, pour les mosaïques de son musée. Quoi qu'il en soit, dans sa lettre du 29 avril, Artaud vante la beauté « de la mosaïque Seguin, au plan de l'Aiguille à Vienne », et sa conservation parfaite. Deux personnes, assure-t-il, ont fait des offres. Comme il fallait se hâter, sauf approbation du maire il a conclu pour 600 francs et un louis d'étrennes à la femme Seguin.

L'acte de vente « de la mosaïque du labyrinthe, récemment découverte » par Seguin « dans sa vigne du plan de l'Aiguille à Vienne », fut signé

1. N° 161.

2. Dans Chorier, *Recherches sur les antiquités de Vienne* ; nouv. éd., 1828, p. 3, note 1.

3 5 février 1823.

le 7 mai à Vienne, le 13 à Lyon, c'est-à-dire les mêmes jours que l'acte concernant la mosaïque d'Orphée. Le prix est fixé à 600 francs, plus 40 francs d'étrennes pour la femme Seguin. Le propriétaire donnera toutes facilités aux ouvriers chargés par la ville de l'enlèvement. A la même date aussi que pour la mosaïque d'Orphée, le 9 juin 1823, les marbriers Bernard et Jamey s'obligent à enlever, emballer, transporter, préparer selon les procédés Belloni et déposer au musée de Lyon, la mosaïque Seguin. Le prix convenu pour toutes ces opérations, fournitures comprises, est de 1.600 francs. Si la ville veut ensuite la faire placer, ils s'engagent à la restaurer, poser dans le pavé, entourer d'une bordure de marbre, etc., pour 2.600 francs [1]. La stipulation restera valable trois ans. Le 9 juillet, Artaud certifie que les deux mosaïques Seguin et Montant ont été enlevées avec succès et que les propriétaires ont rempli leurs obligations. Il n'exagérera pas cette fois l'importance de son rôle, quand il écrira dans sa notice de 1835 [2] : « Cette belle mosaïque de Vienne, que nous avons fait acheter par la ville de Lyon, se trouve maintenant dans les dépôts du Palais des Arts, prête à être placée par panneaux dans une des salles du musée ».

2. Mais les trois années du compromis avaient passé sans qu'elle quittât les dépôts, et beaucoup d'autres devaient passer encore. Pendant plus de quarante ans il n'est même pas, d'une façon certaine, question d'elle dans les dossiers des archives. Le récolement d'inventaire de 1831 [3] la mentionne peut-être : « Dans les dépôts du musée sont quelques fragments de mosaïques trouvées à Vienne et à la Déserte... ». Elle est sans doute parmi celles que l'on transfère au rez-de-chaussée en 1834. Le marbrier Domy reçoit alors 44 francs, « pour temps employé à assembler les mosaïques du nouveau musée, les avoir changées de place, etc. » ; et l'architecte explique qu'il s'agissait d'enlever les mosaïques placées — en dépôt, évidemment, la

---

1. Ce prix global comprend les 1.600 francs stipulés pour la première série d'opérations. La restauration, la repose, etc., sont donc évaluées à 1.000 francs, évaluations que nous retrouverons plus loin dans un devis du mosaïste Mora.

2. P. 86. — Cochard écrit en 1826, dans son *Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon*, p. 120, après avoir énuméré les quatre mosaïques qui ornent « le pavé de la salle du Musée » : On doit encore placer une autre mosaïque venue de Vienne, dont les compartiments offrent la forme d'un labyrinthe. On est occupé dans ce moment à la restaurer ».

3. Récolement de l'inventaire fait le 11 juillet 1831 ; R³a.

dépense minime le prouve — au premier étage du palais, dans l'aile orientale, pour débarrasser la partie du bâtiment destinée à la nouvelle salle des Antiques [1]. Cette salle, où nous avons vu que, dès 1823, Artaud projetait de placer la mosaïque Seguin, fut achevée en 1836 et inaugurée en 1839 [2]. Mais on n'y plaça, dans les années qui suivirent immédiatement, que la seule mosaïque Cucherat ou des Poissons, en 1845. Enfin, notre mosaïque est, sans aucun doute, au nombre de ces « mosaïques acquises par la ville à diverses époques » qu'en 1863 un rapport du conservateur signale au préfet comme devant être « mises en évidence dans les salles du musée » et pouvant y être installées sans trop de frais [3]. C'est l'époque où le prolongement du Palais des Arts sur la nouvelle rue de l'Impératrice (rue de l'Hôtel-de-Ville) exige des modifications considérables et, en particulier, comme nous l'avons dit plus haut [4], le déplacement de la mosaïque des Jeux du cirque. Celle-ci est comprise avec la mosaïque Seguin dans une combinaison — sur laquelle nous n'avons aucune donnée précise — proposée par le conservateur, que l'architecte de la ville examine à la demande du préfet, juge convenable et croit réalisable sans trop de frais.

Pour la première fois, en 1867, nous rencontrons une mention explicite de notre pavement. Un devis d'Édouard Mora père et fils, daté du 17 juillet [5], concerne la « mosaïque trouvée à Vienne par M. Arthaud », qu'il s'agit de réparer et de poser dans la « galerie des Statues », autre appellation de la nouvelle salle des Antiques ou salle des Plâtres ou musée des Moulages. La dépense est évaluée à 1.000 francs, dont 694 pour la mosaïque et 306 pour la balustrade. Le moment approche, mais il n'est pas encore venu. Le 26 avril 1869 [6], l'architecte de la ville, sans indiquer d'emplacement ni pour l'une ni pour l'autre, soumet au préfet la proposition de replacer la mosaïque des Jeux du cirque, déplacée en 1863, et de placer la mosaïque « des Jeux d'enfants », qui n'a jamais été posée faute de place ou d'argent.

---

1. Même série.
2. Voir Vial, dans les *Musées de Lyon (en* 1906), p. 16.
3. *Arch. mun.*, M[1]c. Le préfet à l'architecte en chef, 7 mai ; l'architecte au préfet, 16 mai.
4. Chap. I, § IV.
5. M[1]a.
6. M[1]a.

Le crédit demandé pour la restauration et la pose de celle-ci s'élève à 1.502 francs, le devis comprenant cette fois les travaux supplémentaires qui n'incomberont pas aux spécialistes. La question des emplacements dut être résolue entre l'architecte et le préfet ; car, ce dernier, le 7 juin, transmet au président de la commission des musées un rapport du premier — M. Desjardins — tendant à faire placer « dans la salle des Plâtres » deux mosaïques — les mêmes, à coup sûr — dont la restauration et la pose coûteront 3.300 francs [1]. Nous avons vu, dans le chapitre sur la mosaïque Macors, que la commission prit le 12 juin une délibération favorable ; que, le 16 septembre et le 30 octobre, le préfet invita l'architecte à faire placer sans retard à l'endroit convenu « les mosaïques des Jeux du cirque et des Jeux d'enfants » ; mais que le travail fut exécuté néanmoins avec une certaine lenteur, puisque, le 21 juin 1870, le conservateur Martin-Daussigny se plaignait qu'il ne fût pas encore achevé.

3. La mosaïque des Jeux du cirque n'a pas quitté depuis cette place, sa seconde place au musée ; mais la mosaïque des « Jeux d'enfants » eut bientôt à subir un déplacement. Lorsque la salle des Plâtres fut transformée en musée Bernard [2], il fallut, pour installer les innombrables tableaux de cette collection médiocre, diviser la galerie en compartiments, et certaines cloisons eussent coupé les deux pavements qui flanquaient la mosaïque Macors. M. Bernard, qu'ils intéressaient beaucoup moins que ses toiles, proposait tout simplement de les couvrir. Martin Daussigny [3] fit remarquer que ce sacrifice n'irait pas sans soulever les justes protestations des archéologues, et l'architecte de la ville soumit au préfet [4], qui l'approuva le 8 janvier 1875, le projet d'enlever les deux mosaïques Seguin et Cucherat pour les reposer dans l'ancienne salle de la Bourse, au rez-de-chaussée, transformée en galerie des Bustes [5]. Le mosaïste Mora présentait, dès le 28 décembre 1874 [6], pour la réparation et la repose des deux pièces, un devis global de 4.100.

---

1. R²a.
2. Vial, *ibid.*, p. 17.
3. M¹b, 22 décembre 1874, Martin-Daussigny à l'architecte en chef.
4. *Ibid.*, 29 décembre 1874.
5. Vial, *ibid.*
6. M¹a.

L'architecte avait prévu pour la mosaïque Seguin une dépense égale à celle de 1870, soit 1.800 francs. Le 23 avril 1875, les deux pavés ne sont pas encore replacés. Le 24 janvier 1876, ce travail est terminé, puisque nous trouvons à cette date une lettre de Mora père et fils relative au règlement de comptes.

II

1. Les planches XXX et XXXI d'Artaud, qui furent gravées au plus tard dans les premiers jours de 1823 [1], nous montrent, l'une l'ensemble, l'autre le tableau principal intacts. Elles ne sont donc pas, au moins celle-là, d'une exactitude rigoureuse. Car, si dans une de ses lettres au baron Rambaud [2], il vante la conservation parfaite de la mosaïque, c'est pour les besoins d'une cause : dans deux lettres antérieures [3], il constatait qu'au moment de la découverte elle avait « quelques légères dégradations » et que, depuis, les curieux lui avaient fait subir « quelques dégâts ». Par une approximation fortement exagérée, il en évaluait la surface à 16 pieds sur 11 [4]. Les dimensions indiquées dans le compromis des marbriers et du maire [5], 14 pieds sur 9, sont plus justes. Martin Daussigny, qui a dû prendre les mesures dans la salle des Plâtres, donne 4 m. 81 ×3 m. 24, avant la seconde repose [6] ; le rédacteur du *Catalogue sommaire des Musées* [7], qui les a prises dans l'ancien réfectoire, et, d'après lui, celui de l'*Inventaire des mosaïques de la Gaule* [8], 4 m. 82 ×3 m. 30. J'y ai mesuré moi-même 4 m. 86 ×3 m. 28. Toutes les descriptions jusqu'ici publiées sont trop sommaires ; aucune n'est suffisamment exacte. Artaud [9] après avoir dit en général : « Dans chaque carré qu'entourent les entrelacs du labyrinthe, on voit un sujet gymnastique, c'est-à-dire des génies dont les uns s'exercent à la lutte, d'autres au pugilat, d'autres à la

---

1. Artaud les envoie au baron Rambaud le 5 février : R²3
2. 29 avril 1823 ; *ibid.*
3. 22 janvier et 1er mars 1882 ; *ibid.*
4. Lettre du 22 janvier 1822.
5. Cité plus haut.
6. Martin-Daussigny à l'architecte en chef, 23 avril 1875 ; M¹b.
7. 1887, p. 135, n° 16=1899, p. 207, n° 17.
8. Pass. cité.
9. 1835, p. 85 ; cf. sa lettre du 22 janvier 1822 : « ...labyrinthe avec figures relatives au combat de l'amour... ».

chasse, etc. », signale spécialement « un des tableaux où l'on voit Éros et Antéros dans l'action de combattre, comme s'ils étaient au milieu du gymnase ». La description du *Catalogue sommaire* n'est qu'un extrait de celle-là, sans mention particulière du tableau principal : « Dessin formant labyrinthe ; dans chaque carré qu'entourent des entrelacs, des génies s'exercent à la lutte, au pugilat ou à la chasse » [1]. Celle de l'*Inventaire des mosaïques* ne dérive ni de l'une ni de l'autre et n'est pas meilleure : « Lutte d'Éros et d'Antéros. Scènes de chasse. Labyrinthe (?) formé de triangles noirs et blancs séparés par des torsades. Bordure formée par une torsade polychrome ».

Le champ [2] est blanc, le décor polychrome. Dans le double labyrinthe d'une suite de triangles noirs ou têtes de diamants et d'une torsade, l'une et l'autre bordées de filets noirs, s'encadrent, posés en damier sur trois lignes longitudinales et cinq lignes transversales, huit petits tableaux carrés, délimités par un filet noir et par une torsade identique pour tous, mais différente de celle du labyrinthe. Les deux panneaux de la base contiennent des rosaces différentes ; les six autres, des figures humaines ou animales ; les deux panneaux que traverse le grand axe, et ceux-là seulement, des génies ; le panneau supérieur, deux génies qui luttent, Éros et Antéros, si l'on veut ; le panneau inférieur, un génie, dans l'attitude du lutteur vaincu qui demande grâce, le genou gauche à terre, la main gauche derrière le dos, la main droite en l'air ; les deux panneaux que traverse le petit axe, celui de droite, un jeune chasseur, le *pedum* dans la main gauche, le bras droit allongé horizontalement, accompagné d'un chien et courant vers la gauche ; celui de gauche, la bête qu'il poursuit, un lièvre, avec l'arbre que le lièvre va dépasser dans sa fuite ; enfin, les deux tableaux du sommet, deux figures presque symétriques, chacun un enfant, lutteurs isolés qui se font face. Toute cette décoration est entourée d'abord par une ligne de triangles noirs identiques à ceux du labyrinthe, bordée également de filets noirs ; puis par une ligne de dents de scie noires ; ensuite par une tresse entre deux filets noirs ; enfin par une étroite bande noire.

1. Comp. Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 382 : « Elle représente, avec les attitudes les plus variées, dans les détours d'un labyrinthe, des petits génies s'exerçant à la lutte, au pugilat, à la chasse ».

2. Voir la fig. 12, qui est une réduction en noir de la planche XXX d'Artaud.

2. Quel titre faut-il donner à la mosaïque Seguin ? L'appeler « mosaïque du labyrinthe » [1], dire qu'elle représente un labyrinthe [2], c'était choisir pour la désigner un élément accessoire et banal. Artaud l'intitule dans sa notice « mosaïque des exercices de la palestre » et le *Catalogue sommaire* [3] reproduit cette appellation qui est doublement impropre, d'abord en ce qu'elle ne convient pas à deux des tableaux, la chasse n'étant pas un exercice de la palestre, puis en ce qu'elle n'indique pas le caractère fantaisiste des exercices : une palestre où luttent des génies est-elle une palestre réelle ? Le titre adopté par M. Héron de Villefosse [4], « les Lutteurs », a le premier de ces défauts : tous nos personnages ne sont pas des lutteurs ; en outre, il est par trop vague. Celui qu'on rencontre plusieurs fois dans le dossier des archives municipales, « mosaïque des Jeux d'enfants », n'a pas non plus toute la précision désirable : les jeux sont-ils quelconques ou bien la nudité de tous les personnages est-elle spécifique ? Les joueurs sont-ils tous de la même sorte, du même monde ? Peut-être faudrait-il dire « exercices gymnastiques de génies et d'enfants » [5]. Non seulement ce titre serait une définition à peu près complète du sujet, mais il en indiquerait le manque d'unité rigoureuse, le rapprochement bizarre des deux mondes, humain et divin.

Je dis rapprochement et non pas mélange, le divin occupant la place d'honneur, toute la région centrale de la composition. A ce point de vue, on peut comparer notre mosaïque avec celle d'Oudna [6], dont le grand tableau pittoresque nous montre aux quatre angles des hommes pêchant à la ligne, assis sur les rochers du rivage, et, au centre, sur la mer, des barques montées par des Amours rameurs et pêcheurs. Ici encore il y a juxtaposition et non mélange des deux mondes ; mais ce n'est point un cadre qui les sépare : à chacun son élément, au divin la mer, qui est aussi la place d'honneur, à l'humain la terre. Tout le sujet ne forme donc qu'un tableau, tandis qu'il en forme plusieurs dans la nôtre.

---

1. Traité du maire avec les marbriers, cité plus haut.

2. Cochard, pass. cité.

3. De même Bazin, pass. cité.

4. Dans *Bulletin archéologique du Comité*, 1894, p. 227.

5. Encore la chasse n'est-elle pas un exercice gymnastique, au sens ancien du mot. « Sportifs » vaudrait mieux, si le mot était français.

6. *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II, n° 402.

Disons même qu'il en forme plus que de raison. Le chasseur et la bête qu'il poursuit en font deux et n'en devraient faire qu'un. Je n'ose affirmer catégoriquement que tel est aussi le cas des deux athlètes du sommet, qui ont l'air de s'affronter par delà leurs cadres et les méandres : on peut les concevoir comme une paire de lutteurs et c'est sans doute la conception la plus naturelle ; mais on peut à la rigueur soutenir qu'ils se livrent chacun pour soi à l'exercice d'entraînement qui consistait en la manœuvre des poings dans le vide [1]. Il n'en restera pas moins que l'artiste a isolé, une fois sinon deux, des figures faites pour être réunies. C'est la seconde bizarrerie de notre mosaïque, beaucoup moins rare que la première. Nous avons déjà constaté dans les mosaïques d'Orphée charmant les animaux l'usage fréquent de ce procédé arbitraire, absurde, mais jugé favorable à l'effet décoratif. La célèbre mosaïque des promenades de Reims [2] nous en fournit un autre exemple tout à fait caractéristique : les trente-cinq panneaux dont elle se compose renferment, soit un bestiaire séparé par un double cadre du fauve qu'il combat, soit un gladiateur que le même obstacle éloigne de son adversaire ; soit un chasseur, deux chiens et les deux bêtes qu'ils poursuivent, répartis en cinq cases contiguës, mais distinctes. Les mosaïstes romains n'ont pu en venir à ce dédain de la vraisemblance qu'assez tard, après avoir pris l'habitude mauvaise de développer outre mesure le cadre ornemental, qui exigeait beaucoup moins de savoir-faire, au détriment du tableau pittoresque, lequel fut tantôt seulement rétréci, comme dans notre mosaïque Cassaire, tantôt seulement morcelé, comme dans notre mosaïque Montant, parfois rétréci tout ensemble et morcelé, comme dans notre mosaïque Seguin, où la surface totale des six tableaux à figures est infime par rapport à celle que garnissent les méandres et les bordures. S'étant laissé aller à fragmenter la scène pittoresque, à disperser les figures, à les isoler, à traiter chaque groupe ou chaque figure comme un tout indépendant, le peintre en mosaïque finit par ne plus se faire scrupule de séparer même ce qui était logiquement inséparable [3]. Bref, la mosaïque Seguin appartient sans doute, comme la mosaïque Montant, au déclin du IIIe siècle.

---

1. *Dict. des antiq. gr. et rom.*, art. *pugilatus*, IV, p. 755.

2. *Inventaire des mosaïques de la Gaule*, n° 1072. Figure dans A. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie, Ère gallo-romaine*, 2e éd., p. 67.

3. Voir Gauckler, art. *Musivum*, dans *Dict. des antiq. gr. et rom.*, III, p. 2112.

Nombreux sont, en Afrique surtout [1], les pavements où l'on voit des scènes de chasse ; rares, au contraire, ceux qui représentent des scènes de lutte. Les combats de l'Amour et de Pan mis à part ainsi que d'autres sujets mythologiques [2], l'*Inventaire des mosaïques* n'en cite qu'un exemple [3], outre celui-ci, pour l'ensemble des Gaules, une mosaïque de Reims, dont le tableau central, médaillon circulaire, contient deux pugilistes aux prises. Il n'en cite que cinq pour l'Afrique [4]. La figuration la plus importante et la plus curieuse des jeux de la palestre, dans le domaine de la peinture en mosaïque, est le pavé de Tusculum [5]. Elle comprend la lutte proprement dite, ou lutte à mains plates, représentée par plusieurs couples ; le pugilat ou boxe avec cestes ou gantelets ; le pancrace, lutte qui tient de la boxe en ce que les coups de poing y sont permis, mais les coups de poing nu ; la course, le saut, le jet du disque; en un mot la série à peu près complète des exercices palestriques [6] ; et, outre les acteurs de ces divers jeux, des gymnasiarques, des athlètes au repos, des accessoires qui signifient clairement le lieu de la scène. Dans notre pavement, les deux petits athlètes du tableau principal sont des lutteurs. Nous devrions, en bonne règle, appeler pancratiastes ceux de la rangée la plus haute, qui ont les poings fermés et nus. Mais ce sont plutôt des pugilistes dont le peintre aura négligé ou ne se sera pas cru capable de figurer les cestes. L'athlète agenouillé de la quatrième rangée transversale n'a pas non plus les poings armés ; cependant, son attitude ne convient qu'à un pugiliste [7].

On ne saurait dire, à la nudité près, que notre chasseur enfant, qui, avec son chien, court le lièvre, sa houlette [8] à la main, soit un personnage de fantaisie. C'est aussi la réalité qui a fourni le prototype de nos petits athlètes

---

1. Voir les tables de l'*Inventaire des mosaïques*.

2. P. ex., le combat des boxeurs Darès et Entelle (*Inventaire des mosaïques de la Gaule*, nos 44 et 104).

3. *Ibid.*, no 1077.

4. *Inv. des mos. de la Gaule et de l'Afrique*, II, 1, 18, 71 *f*, 929 *g* ; III, 409.

5. *Annali dell' Instituto*, 1863, p. 397 et suiv. ; *Monumenti dell' Instituto*, VI, pl. 82.

6. Voir les articles *Gymnastica*, *Gymnasium*, *Lucta*, *Pugilatus*, du *Dict. des ant. gr. et rom.*

7. Art. *pugilatus*, p. 758.

8. « Le *pedum* n'était d'abord qu'une massue moins lourde et légèrement recourbée, à laquelle son affectation particulière à la chasse au lièvre a valu en grec le nom de *lagobolon*... Son nom indique qu'on pouvait la lancer sur la bête pour l'assommer ou l'étourdir » (Art. *Venatio*, p. 684, dans le *Dict. des ant gr. et rom.* ; comp. *ibid.*, art. *Pedum*, p. 369, fig. 5539, chasseur armé du *pedum*).

sans ailes. Les Grecs se livraient dès l'enfance, du moins dans les palestres privées, aux exercices gymnastiques, et dans plusieurs de leurs grandes solennités nationales il y avait des concours d'athlètes enfants [1]. Au domaine de la fiction sont empruntés seulement les deux génies lutteurs et le génie pugiliste. Des génies en lesquels s'est multiplié l'Amour, fils de Vénus, on sait que l'art hellénistique et gréco-romain a fait l'usage le plus large, pour représenter sous une forme badine et gracieuse, ou plutôt transposer dans un monde imaginaire, toutes les occupations, toutes les distractions de la vie humaine. Les amours abondent, par exemple, dans les fresques campaniennes et les mosaïques africaines, amours musiciens, danseurs, auriges, gladiateurs, bestiaires, cavaliers, chasseurs, vendangeurs, pêcheurs, rameurs, artisans de tous les métiers. Les sculpteurs et les peintres ont aussi transformé en Éros les acteurs des divers exercices de la palestre, spécialement ceux de la lutte. Nous connaissons un bas-relief qui figure une scène palestrique à plusieurs personnages, parmi lesquels un couple de lutteurs, où tous les rôles sont joués par des amours [2]. Mais les groupes réduits à deux amours lutteurs sont la règle [3]. Des exemples que j'ai vus aucun n'est une peinture en mosaïque. Aucun, les attitudes y étant variées, ne ressemble exactement ni approximativement au groupe de notre tableau, où le lutteur de droite, porté par sa seule jambe gauche, le pied droit en avant et en l'air, serre dans sa main gauche la droite et avec sa droite repousse la tête de son rival, tandis que le lutteur de gauche, posé sur ses deux pieds, le gauche en avant, semble vouloir de son bras libre, invisible en partie derrière la cuisse de l'adversaire, atteindre la taille de celui-ci.

3. Faut-il admettre que l'un des deux — dans l'affirmative il sera impossible de dire lequel — figure Antéros? Et d'abord qui est, au juste, ce

---

1. *Dict. des ant. gr. et rom.*, art. *Athleta*, I, p. 517.

2. Schœne, *Griechische Reliefs*, pl. XIV, n° 70. Le lutteur de gauche a une attitude de pancratiaste, celui de droite une attitude de pugiliste. — Dans le relief cité comme exemple par Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 187, n° 223, la scène palestrique (Hermès juge, discobole, lutteurs, pancratiastes, pugilistes) est jouée par des enfants, non par des génies.

3. Reliefs : du Louvre, Clarac, pl. 187, n° 223 ; de Métaponte, *Gazette archéologique*, 1883, p. 68 ; — miroir à reliefs trouvé en Russie méridionale, *Comptes-rendus de St-Petersbourg*, 1869 ; pl. I, 29 ; *Dict. des antiq. gr. et rom., Lucta*, p. 1432, fig. 4618 ; — terres cuites, Pottier et Reinach, *La nécropole de Myrina*, I, p. 337 et suiv. ; pl. XVII, 4 ; catalogue n[os] 82, 83 ; 84 ; — etc.

personnage [1] ? Étymologiquement, suivant la valeur que l'on donne au préfixe, Antéros signifie soit le réciproque de l'amour, l'amour qui répond à l'amour, l'amour partagé ; soit l'adversaire de l'amour, c'est-à-dire ou bien la résistance à l'amour, ou bien un amour qui s'oppose à un autre, les deux pouvant être de même espèce, comme lorsque deux amants, l'éraste et l'antéraste, se disputent la posesssion d'une amante, mais aussi l'un, Éros, pouvant être l'amour naturel de l'homme pour la femme, l'autre, Antéros, l'amour contre nature de l'homme pour l'homme. La première signification, garantie par les textes, ne se révèle dans aucun monument. Ceux qui représentent d'une façon certaine cette allégorie mythologique se rapportent à la seconde et, selon toute probabilité, à sa dernière variante, à la passion vicieuse si commune dans le monde grec et si impudemment avouée. C'est dans les gymnases, parmi la jeunesse masculine, que le culte d'Antéros semble avoir pris naissance et avoir prospéré. La tradition écrite et peut-être la tradition monumentale [2] attestent un troisième sens, Antéros vengeur de l'amant dédaigné, moins conforme à l'étymologie, mais qu'on y peut rattacher avec quelque effort : le vengeur se dresserait contre Éros pour châtier son dédain, sa cruauté, Amour étant tenu responsable du mauvais accueil fait à l'amoureux.

Les monuments qui représentent d'une façon certaine Antéros sont fort rares, si l'on applique la règle qu'on doit le reconnaître là seulement où il se distingue d'Éros par un caractère spécifique, la forme de ses ailes, contournées et recoquillées, comme celles des sphynx, des harpyes, des griffons, etc. Qu'une convention artistique lui ait d'abord assigné cet attribut, cela n'est point douteux. Tel nous le voyons sur un relief d'Ischia [3] où il

---

1. Voir Boettiger, *Éros und Anteros*, dans ses *Kleine Schriften*, I, p. 159 et suiv. ; Welcker, *Griechische Gœtterlehre*, II, 727 ; III, 195 et suiv. ; Furtwængler, dans Roscher, *Lexikon d. gr. mythol.*, I, col. 1343 et 1367 et suiv. ; Wernicke, dans Pauly-Wissowa, *Real. Encycl.*, I, col. 2354 et suiv.

2. Si l'on admet qu'Antéros châtie Éros pour ce motif, et non pour quelque autre, sur la gemme citée par Hinck, dans *Annali dell' Instituto*, 1866, p. 92, note 2 ; sur les autres gemmes citées par Hinck, p. 85, note 4, p. 91, note 7, p. 92, note 1, les deux génies dont l'un châtie l'autre ayant des ailes pareilles, on ne saurait dire au juste si l'un est Antéros ou si l'un et l'autre sont des Éros. Même observation pour la fresque pompéienne *(ibid.*, pl. EF[1] ; Helbig, *Campanische Wandgemælde*, n° 827) où un Éros assiste moqueur au châtiment d'un autre.

3. *Museo borbonico*, XIV, pl. 34 ; Mueller-Wieseler, *Denkmæler*, II, pl. 52, n° 664 ; Braun, *Antike Marmorreliefs*, 2, 5 *b* ; Baumeister, *Denkmæler*, fig. 542. Cf. Montfaucon, *Antiquité expliquée*, I, 1re partie p. 194, pl. après la planche 122.

dispute une palme à Éros, réplique du même type que le monument contemplé par Pausanias [1] dans le gymnase d'Élis ; tel sur un relief du palais Colonna [2], où il court avec Éros la course du flambeau ; tel sur une gemme [3] où il attache Éros au tronc d'un arbre, soit après l'avoir vaincu à la lutte soit pour le punir de quelque méfait. Mais, sur tous les autres monuments [4], et ils sont assez nombreux, qui nous montrent deux Éros aux prises, leurs ailes sont pareilles. Ou bien donc la distinction conventionnelle fut négligée avec le temps, ce qui est fort vraisemblable, ou bien ces figures sont, non pas Éros et Antéros, mais deux Éros, mis en conflit, non par quelque antipathie de nature, mais par le simple caprice d'un artiste. Le tableau principal de notre mosaïque étant l'un de ces monuments, le nom que chacun donnera aux lutteurs dépendra du choix qu'il aura fait entre les deux hypothèses.

A supposer qu'ils soient Éros et Antéros, le sol romain de Vienne a-t-il rendu un autre exemplaire de la même lutte, comme le pense M. Héron de Villefosse ? [5] Ce serait le groupe, détruit dans l'incendie de la bibliothèque, mais connu par un moulage, des deux enfants qui se disputent une colombe, oiseau de Vénus, présent usuel de l'éraste à l'éromène, de l'amant à l'aimé. La conjecture est spécieuse, mais improbable. Selon toute vraisemblance, non seulement l'un de ces deux rivaux, qui n'ont pas d'ailes, notons le bien, ne figure pas Antéros, mais tous deux figurent des enfants quelconques [6].

1. VI, 23, 4. Passage connu d'Artaud, 1835, p. 58.

2. Braun, 2, 5*a* ; Baumeister, fig. 541.

3. Hinck, ouv. cité, p. 92, note 2.

4. Cités plus haut, à part notre mosaïque.

5. *Gazette archéologique*, 1878, p. 115, pl. XX. Dans ce même article, p. 110 et suiv., M. Héron de Villefosse identifie avec Antéros l'un des Amours qui, selon lui, donnent à Vénus la représentation du retour d'Adonis blessé après l'accident de chasse, sur la pyxis de Vaison (*ibid.* pl. XIX), et l'un de ceux qui figurent sur la fresque pompéienne (Helbig, n° 340, pl. C[1]) d'Adonis mourant entre les bras de Vénus. Sur la pyxis de Vaison, Allmer (*Bull. de la société départ. d'archéol. et de stat. de la Drôme*, 1876, p. 300) avait cru reconnaître l'issue de la lutte entre Éros, vainqueur, mais blessé à la jambe, et Antéros. La parité des ailes rend toutes ces hypothèses très fragiles.

6. C'est l'opinion de Millin, *Voyage dans les départemens du midi de la France*, II, p. 55.

VI. MOSAÏQUE CUCHERAT (LES POISSONS)

BIBLIOGRAPHIE. — A celles des chapitres précédents ajouter : *Archives municipales*, série M[1], Palais des Arts (travaux, dossiers de l'architecture, 1850-1870) = *Arch. mun.*, M[1]g ; et, pour le surplus, voir les notes.

1. Selon le témoignage de Comarmond [1], alors conservateur des musées archéologiques, ce pavement fut découvert « à Lyon, en 1843, dans la rue Jarente, n° 4, près de la rue Vaubecour, en creusant la cave de la maison de M. Cucherat, avocat, qui a eu la générosité d'en faire hommage à la ville... Cette mosaïque se trouvait à quelques centimètres au-dessous d'une cave de la maison en construction, dont les fondations ne l'avaient heureusement pas coupée ; elle occupait les deux tiers, en superficie, de cette cave et était enfouie à environ cinq mètres de la surface du sol ». Elle « fut transportée au musée peu de temps après sa découverte et placée dans la grande salle des plâtres moulés sur l'antique ». Comarmond ajoute [2] : « Quelques parties de cette mosaïque avaient été dégradées avant sa découverte ; elles ont été restaurées avec soin et l'œil ne peut démêler la partie moderne d'avec la partie ancienne ». Le dossier des archives municipales est ici exceptionnellement pauvre. D'un mémoire du maître maçon Quinty [3], il résulte que l'ablation eut lieu en juin-juillet 1844. Ce mémoire, qui concerne, non l'ablation elle-même, mais la remise en état de la cave,

1. *Description...*, p. 691. La découverte est annoncée dans le *Revue du Lyonnais*, 1843, I, p. 499. Le pavement gisait, d'après l'auteur de la note, à « environ 3 mètres de profondeur ». « Il serait à désirer, ajoute-t-il, que cette mosaïque... soit achetée par la ville et conservée pour notre musée... ».

2. P. 693.

3. R[1] a.

s'élevait à 304 fr. 80. L'architecte de la ville, Dardel, le réduisit à 93 fr. 70, alléguant que la majeure part des travaux représentait des améliorations faites par le propriétaire à son local. Or, « la ville n'a accepté la mosaïque de M. Cucherat qu'à titre gratuit et aux seules conditions de réparer les dommages causés par son enlèvement ». Cucherat protesta [1] contre « une erreur dont il ne pouvait être dupe » et menaça de recourir à la justice. Mais le maire l'informa [2] qu'après nouvel examen du mémoire la ville consentait à lui payer une somme de 260 fr. 52, et son acceptation [3] mit fin à l'incident. Comarmond ne donne pas la date de la repose. Elle aurait eu lieu au commencement de 1845, d'après une annotation marginale à la lettre du 5 août 1856 [4] par laquelle le préfet annonce à l'architecte que le conseil municipal a ouvert au budget un crédit de 600 francs pour entourer d'une barrière « la mosaïque Cucherat dans la grande salle des plâtres ». C'est la date la plus probable, quoique deux autres pièces indiquent 1847, le devis de Mora, du 28 décembre 1874 [5], pour le déplacement dont nous allons parler, et la lettre de l'architecte [6] transmettant le lendemain ce devis au préfet.

Quoi qu'il en soit, ce fut la première mosaïque posée dans cette galerie installée en 1839 au premier étage de l'aile orientale [7]. Nous avons vu que la mosaïque des Jeux du cirque et celle des Exercices de la palestre vinrent l'y rejoindre en 1870 ; mais qu'une des trois seulement, la mosaïque des Jeux du cirque, se trouve encore aujourd'hui dans cette partie du palais Saint-Pierre [8], devenue la galerie des peintres contemporains après avoir été le musée Bernard [9]. Lorsque la première transformation s'accomplit, il fallut diviser le local en plusieurs compartiments et certaines des cloisons eussent coupé les deux autres mosaïques. L'inconvénient paraissait négligeable à M. Bernard, qui proposait tout simplement de les couvrir. Mais le directeur, Martin-Daussigny, fit observer que ce sacrifice n'irait point sans pro-

1. *Ibid.*, 7 avril 1845.
2. *Ibid.*, 5 mai 1845.
3. *Ibid.*, 26 juin 1845.
4. M[1]g.
5. M[1]a.
6. M[1]b.
7. Voir Eug. Vial, dans *les Musées de Lyon* (en 1906), p. 16
8. Voir ch. I, § IV.
9. Vial, *ibid.*, p. 17 et 20.

voquer le mécontentement des archéologues [1] et une solution plus favorable fut adoptée. La mosaïque des Jeux du cirque, qui tenait le milieu, gardant sa place, les deux autres furent enlevées pour être reposées au rez-de-chaussée de l'aile méridionale, dans l'ancien réfectoire du monastère, lequel avait été, depuis 1795, la salle de la Bourse et devenait la galerie des bustes, ouverte au public vers la fin de 1877 [2]. Le devis de Mora père et fils, pour l'enlèvement des deux pièces, s'élève à 4.100 francs. Il est du 28 décembre 1874 [3]. En le transmettant au préfet, le 29 décembre [4], l'architecte réduit la dépense à 4.000 francs, dont 1.800 francs pour la mosaïque des Exercices de la palestre et 2.200 pour celle des Poissons. Il résulte d'une lettre de Martin-Daussigny à l'architecte [5], que la repose n'est pas encore faite le 23 avril 1875, et, d'une lettre de Mora [6], concernant le règlement de comptes, qu'elle est faite le 24 janvier 1876.

2. La mosaïque Cucherat est un rectangle assez voisin du carré. Mais les dimensions données par Comarmond [7], 3 m. 73 × 3 m. 63 ; par Martin-Daussigny [8], 3 m. 75 × 3 m. 64; par le *Catalogue sommaire des Musées* [9] *et l'Inventaire des Mosaïques* [10], 3 m. 75 et 3 m. 63, ne sont pas exactes ; du moins ne conviennent-elles point au pavement tel qu'il existe dans la salle du rez-de-chaussée. Les grands côtés mesurent 4 m. 08 et 4 m. 06 ; les petits, 3 m. 66. Comarmond en a fait une description presque complète [11], la meilleure sans conteste parmi ses descriptions de mosaïques, lesquelles sont, en général, confuses et diffuses, bien qu'elle ne soit ni tout à fait exempte de ce double défaut, ni assez précise sur la plupart des points. Par contre, l'auteur du *Catalogue sommaire* néglige entièrement la presque totalité de l'œuvre et ne donne même pas une idée pleine de la seule partie dont il s'occupe : « La décoration de cette jolie mosaïque comprend deux

1. M[1]b ; Martin-Daussigny à l'architecte en chef de la ville, 22 décembre 1874.
2. Vial, *ibid.*, p. 17 et suiv.
3. M[1]a.
4. M[1]b.
5. M[1]a.
6. *Ibid.*
7. P. 693. Le chroniqueur de la *Revue du Lyonnais* dit qu'elle a 4 mètres de côté.
8. Lettre du 23 avril 1875, *arch. mun.*, M[1]a.
9. 1887, p. 133, n° 11 — 1899, p. 206, n° 13.
10. I, n° 728.
11. Le chroniqueur de la *Revue du Lyonnais* l'a décrite fort sommairement : « Elle est composée d'une rosace autour de laquelle règnent des ornements de différente nature et une bordure où se jouent des poissons, des dauphins et des canards becquetant des cerises ».

chevaux, un bœuf et un griffon marins, trente et un poissons, sept dauphins, deux sarcelles, un crabe, une crevette, quatorze coquillages et sept oursins ». Au lieu de recourir à Comarmond, s'il ne pouvait examiner l'original, le rédacteur de l'*Inventaire des mosaïques* s'est contenté de cette source [1] et, en outre, il a omis par mégarde un mot nécessaire, l'adjectif *marins*. Nous allons voir que la mosaïque des Poissons constitue un ensemble très complexe où tiennent leur place, avec les animaux ci-dessus énumérés, mais non situés, beaucoup d'autres éléments [2].

Le décor, polychrome sur champ blanc, se compose de cinq parties. Au milieu, un espace circulaire, délimité par une torsade entre deux couples symétriques de filets noirs, renferme deux motifs séparés par un filet noir : une rose centrale formée de quatre boutons de lotus alternant avec quatre feuilles cordiformes, puis sept zones concentriques de triangles curvilignes, les uns noirs, les autres blancs, disposés en damier. Entre la première torsade et une deuxième accompagnée d'un seul filet noir de part et d'autre, celle-ci parallèle aux côtés de la mosaïque, sauf qu'elle dessine des quarts de cercle rentrants aux quatre coins et des demi-rectangles rentrants vers ses intersections avec les deux axes, se répètent en diagonale, d'une part, deux cratères, accostés chacun d'une palme, et une double feuille d'acanthe qui les relie ; d'autre part, un rinceau à feuilles cordiformes, qui se replie sur lui-même, avec une double feuille d'acanthe analogue à la précédente et posée symétriquement. Tous les quarts de cercle dessinés par la deuxième torsade contiennent, dans le cadre d'un filet noir, un motif en éventail qui paraît être la stylisation d'une grande nageoire, tous les demi-rectangles un autre motif qui paraît être la stylisation d'un aviron de gouverne. Au-delà règne une large bande rectangulaire, bordée à l'intérieur d'une tresse en chaînette, à l'extérieur d'une troisième torsade, l'une et l'autre comprises entre deux filets noirs ; cette bande figure, sur les quatre faces de la mosaïque, une portion continue de mer dans laquelle nagent les animaux que le *Catalogue* et *l'Inventaire* se bornent à énumérer : au milieu d'un grand côté, un cheval marin adossé à un bœuf marin ; au

1. Hipp. Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 380, s'en est contenté aussi et l'a reproduite encore moins exactement.

2. Voir notre fig. 13.

milieu de l'autre, un griffon marin adossé à un cheval marin ; le reste des animaux est distribué sans symétrie ; les deux sarcelles vont ensemble ; des trente et un poissons, vingt-deux ont la taille d'une petite carpe, neuf sont de taille moindre. Après la troisième et dernière torsade, mais seulement sur les deux petits côtés de la mosaïque, se développe, encadrée d'un filet noir, une étroite frise rectangulaire dont le décor est un rinceau de feuilles cordiformes.

Ce qui fait l'originalité de la mosaïque Cucherat, c'est sa composition. Les divers motifs ornementaux qu'on y trouve, se retrouvent dans d'autres mosaïques ; par exemple, on en retrouve même deux — le cratère et la nageoire stylisée — dans la mosaïque de Sainte-Colombe qui figure l'enlèvement d'Hylas [1]. Mais aucune, à ma connaissance, ne présente un ensemble rappelant de près celui que borde ici la mer poissonneuse. Les pavements à monstres marins, à poissons et autres bêtes aquatiques, sont nombreux en Gaule [2] et en Afrique. Par la densité ou le pêle-mêle des animaux qui peuplent la nappe liquide, plusieurs peuvent être rapprochés du nôtre, ceux de Sousse et de Dougga (Tunisie) [3], ceux de Jurançon (Basses-Pyrénées), de Theus (Lot-et-Garonne), de Gée-Rivière (Gers) [4], celui de Saint-Cricq-de-Maureilhan (Landes), fond de piscine avec « monstres marins, poissons et insectes de mer posés dans tous les sens comme un semis » [5]. La nappe d'eau sous la forme d'un cadre rectangulaire est plus rare. Dans une mosaïque de Pompéi [6], elle entoure un carré central à dessins géométriques ; dans une mosaïque de Fourvière [7], que nous avons découverte en 1914, M. Germain de Montauzan et moi, elle entourait jadis un tableau détruit avant nos fouilles. Mais les animaux qui nagent dans celle de Pompéi sont tous des monstres marins, tandis que dans celle de Fourvière, comme au pourtour de la mosaïque Cucherat, se mêlent monstres, poissons et coquillages. Ce

1. *Inventaire des mosaïques*, I, 224 ; cf. l'album.

2. Voir Héron de Villefosse, *la Mosaïque de Rouquet près de Tarascon*, dans *Bulletin archéologique du Comité...*, 1908, p. 138 et suiv.

3. *Inventaire des mosaïques*, II, 142 et 560 ; cf. l'album.

4. *Ibid.*, I, 409 (cf. l'album), 444 et 529.

5. *Ibid.*, I, 435.

6. Gauckler, article *Musivum*, p. 2.105, fig. 5.245, dans *Dict. des Antiq. gr. et rom.*

7. Voir Germain de Montauzan, *les Fouilles de Fourvière en* 1913-1914 ; Lyon-Paris, 1915 (*Annales de l'Université de Lyon*, nouv. série, II, fasc. 30), p. 42 et suiv.

qui la distingue de ce pourtour, ce sont les coupes marquant les extrémités des axes, et les bateaux, montés par des pêcheurs, qui occupent les angles.

3. N'oublions pas de noter qu'il y avait une deuxième mosaïque Cucherat. Au-dessous de celle que nous avons décrite, Comarmond [1] remarqua sur le sol vierge « un pavé cyclopéen en granite », puis, à quelques centimètres plus haut, « un carrelage en briques romaines » ; à côté de la mosaïque, mais à deux mètres environ en remontant vers le niveau moderne, « une seconde mosaïque mutilée d'une assez grande dimension, d'un travail grossier et qui nous a paru, dit-il, ne dater que du très bas empire ; les ornements en cubes de marbre noir étaient placés sur un fond blanc et représentaient des filets et la tige d'une plante formant des rinceaux ». Cette superposition [2] est sans nul doute l'une des deux auxquelles il faut rapporter ce témoignage du même : « Nous avons vu à Ainay et à la Déserte ...des mosaïques du VIII^e^ ou IX^e^ siècle, superposées chacune à une distance d'un mètre et demi environ sur une mosaïque des deux premiers siècles » [3].

1. *Description...*, p. 683.

2. Il y avait eu superposition ; mais, seule, la partie débordante du pavement supérieur existait encore, une excavation moins profonde que celle de 1843 ayant déjà fait disparaître le reste. Le chroniqueur de la *Revue du Lyonnais* affirme inexactement que la mosaïque des Poissons était « recouverte à un demi -mètre d'une autre mosaïque d'un travail grossier ».

3. Nous faisons, bien entendu, toutes réserves quant aux assertions chronologiques de Comarmond.

VII. MOSAÏQUE CONTAMIN (L'IVRESSE DE BACCHUS)

BIBLIOGRAPHIE. — A celles des chapitres précédents ajouter : *Archives municipales*, série R^2, Musées (règlement, conseil d'administration, fouilles, affaires diverses) = *Arch. mun.*, R^2b. Pour le surplus, voir les notes.

I

1. Le 7 septembre 1841, le Congrès scientifique de France, qui tenait à Lyon sa neuvième session, fit à Vienne l'excursion d'usage et presque de rigueur. « Deux mosaïques remarquables avaient été reconnues, en 1840, dans les propriétés de M. Claude Contamin..., lieu dit des Gargattes ». Mais c'est à l'époque de cette visite « qu'elles furent entièrement mises à découvert par les soins bienveillants de M. Donat, maire de Vienne, et ceux du propriétaire... Ces deux mosaïques reposent dans le sol, à environ un mètre et demi de profondeur ; elles se trouvent placées sur un même plan et distantes l'une de l'autre de cinq à six mètres. » Ainsi parle Comarmond [1], témoin oculaire. Le *Courrier de Lyon* du 9 septembre 1841 confirme son témoignage et le complète sur deux ou trois points : « A une heure les mosaïques de M. Contamin ont été découvertes. Ces mosaïques sont à quelques pas seulement l'une de l'autre, au midi du Champ de Mars, au milieu d'un pré, et enterrées à un mètre et demi environ au-dessous du sol... La première, la plus rapprochée du Champ de Mars, est la moins remarquable » [2].

1. *Quelques explications sur des mosaïques de Vienne et en particulier sur celle dont la lithographie se trouve dans ce volume*, dans *Congrès scientifique de France, 9e session, tenue à Lyon en septembre* 1841 ; t. II, p. 440 et suiv. — Comp. Martin-Daussigny, dans *Travaux archéologiques extraits des mémoires de l'Académie de Lyon*, 1859-1867 ; Lyon, 1868 ; p. 165 : « ... la grande mosaïque trouvée à Vienne en 1840 au quartier des Gargattes » ; — *Catalogue sommaire*, 1887, p. 135, n° 15 ; 1899, p. 207, n° 16 : « Trouvée en 1841, à Vienne (Isère), au quartier des Gargattes ; —Georges Lafaye, *Inventaire des Mosaïques*, I, nos 173 et 174 : « Vienne. Aux Gargattes, dans la propriété de M. Claude Contamin, septembre 1841, à l'époque de l'excursion du Congrès scientifique à Vienne ».

2. J. Leblanc, *les Mosaïques de Vienne*, dans *Bull. monum.*, 33, 1867, p. 383, se trompe manifestement : « La première mosaïque, qui est aussi la plus petite..., a spécialement attiré leur attention » (il parle des congressistes).

Nous sommes fort mal renseignés sur cette première mosaïque, acquise comme l'autre, on le verra tout à l'heure, par la ville de Lyon, enlevée et transportée en même temps, mentionnée dans l'*Inventaire* de M. Georges Lafaye [1] comme étant au Musée, mais dont je n'ai point, jusqu'à présent, retrouvé la trace certaine. J'en connais trois descriptions extrêmement vagues et qui ne se ressemblent d'ailleurs guère entre elles. Comarmond [2] affirme qu'elle était en général mieux conservée que la seconde, qu'elle mesurait 6 mètres en longueur et 2 m. 33 en largeur [3], qu'elle était « décorée de médaillons à masque de théâtre avec des ornements variés de vases, de tiges de plantes », et qu'une grecque entourait « les principaux sujets ». Branche [4] lui attribue 32 caissons contenant « des losanges, des têtes de Bacchus couronnées de pampre et de Cybèle couronnées de tours ». Le *Courrier de Lyon* dit que « son dessin est une suite de petits compartiments, des losanges, des carrés, des circonférences, s'enchassant entre des lignes parallèles qui se croisent ». Je conjecture, surtout d'après cette dernière description, qu'une bonne partie de ses morceaux utilisables est entrée dans la décoration composite de notre vestibule des Antiques, et que presque tous les éléments dont l'identification m'échappe lui appartiennent, toute la frise de la paroi qui fait face à la Table Claudienne, toute celle de la paroi qui porte cette table, hormis le caisson central où il est facile de reconnaître le *Pan* d'Artaud, enfin celle de la paroi intermédiaire, hormis les trois panneaux du milieu qui sont le lion d'*Orphée charmant les animaux* et deux rosaces de la Déserte [5].

2. La seconde mosaïque, la plus grande et la plus remarquable, telle qu'elle était au moment de la découverte, ne nous est guère connue que par la médiocre notice de Comarmond et par la figure qui l'accompagne, lithographie de Storck d'après un dessin de Drivet et Pirouelle [6]. La comparai-

---

1. N° 173.

2. P. 441. Reproduit par G. Lafaye.

3. La *Revue archéologique*, XV, 1858, p. 187, donne inexactement 6 m. × 4.

4. *Compte rendu de l'excursion que le Congrès a faite à Vienne (Isère), le 7 septembre* 1841, dans *Congrès scientifique...*, p. 426. Ce compte rendu a été imprimé aussi dans la *Revue du Lyonnais*, XIV, 1841, p. 266 et suiv., et dans le *Bulletin monumental*, VII, 1841, p. 618 et suiv.

5. Voir le chapitre IX, § II, n° 2.

6. Mentionnée par G. Lafaye dans le texte de son *Inventaire*, n° 174, et réduite au sixième environ dans l'album où cette planche porte le sous-titre erroné : *d'après Artaud*. Notre fig. 14 en est aussi une réduction.

son de la figure avec ce qui reste aujourd'hui de l'original montre déjà, comme il fallait bien s'y attendre, qu'elle n'a pas la fidélité rigoureuse d'une photographie : le tableau central est traité fort librement et on relève un grand nombre de détails inexacts dans les motifs accessoires de l'ornementation, laquelle était fort riche et compliquée. De plus, au témoignage de Comarmond [1], la conservation de la petite mosaïque était en général meilleure que celle de la grande ; donc celle de la grande laissait beaucoup à désirer. Or, si les dessinateurs ont marqué le vide du seul caisson entièrement détruit, ils ont négligé toutes les menues dégradations, qui devaient être nombreuses. Mais cette comparaison et les données précises de la notice montrent aussi que la lithographie nous offre pour l'ensemble une image suffisamment fidèle.

La mosaïque, à champ blanc et décor polychrome, rectangulaire hormis qu'elle avait sur un de ses petits côtés un seuil qui en bordait la partie médiane, les deux tiers environ, était entourée et quadrillée par un double chapelet de petits losanges noirs qui la divisait en cinq rangées longitudinales et neuf rangées transversales de compartiments, ou plutôt 44 de ces compartiments avaient ce cadre, un seul, ne l'ayant pas, dépassait ainsi quelque peu l'étendue des autres, celui qui contenait le sujet principal et qui occupait la place du milieu dans la septième rangée transversale à partir du seuil. Les autres cases quadrangulaires contenaient toutes un sujet ornemental différent, avec alternance des sujets dérivant du cercle et du carré. Quelques-uns de ces caissons comportaient des effigies humaines ou animales, la plupart seulement des figures géométriques ou des ornements divers. Des motifs accessoires très variés, masques, vases, fleurs, oiseaux, etc., garnissaient les écoinçons des panneaux à sujets circulaires. Un seul panneau manquait complètement, le premier à gauche de la cinquième ligne transversale. Une rangée de deux sortes alternantes de fleurons décorait le seuil que soulignait un rang de peltes. Les dimensions du pavement, non compris ce seuil qui l'excédait d'environ 0 m. 58 [2], étaient 10 m. 33 [3] et

1. P. 441.

2. Nous verrons plus loin que ce seuil existe encore dans le vestibule des Antiques.

3. La différence entre la longueur primitive et la longueur actuelle de la mosaïque (10 m. 33 — 9 m. 56 0 m. 77) représente une rangée transversale de caissons (celle qui fut supprimée, nous le verrons, lors de la deuxième repose) et une double ligne de losanges du quadrillage. — Le *Rhône* du 9 sept. 1841 et la *Revue archéol.*, pass. cité, donnent par approximation 10 m. et 6 m.

6 mètres. Il mesurait donc, à très peu de chose près, 62 mètres en surface, auxquels on peut ajouter approximativement deux mètres et un tiers pour le seuil [1].

Comarmond [2] croit avoir observé que « les caissons les plus marquants » occupaient la rangée longitudinale du centre. Pour que l'observation soit juste, il faut la corriger ainsi : la plupart des caissons les plus marquants occupaient cette rangée au-dessus du tableau principal. Immédiatement au-dessus, il y avait un sujet circulaire accosté de quatre petits oiseaux; dans le milieu, un satyre accroupi tenait un enfant enchaîné qui s'appuyait sur ses épaules ; une zone de bustes et de sphinx qui les séparaient formaient le pourtour. Puis, en remontant, on voyait d'abord un lion parmi six oiseaux ; ensuite, un Silène portant sur son épaule gauche un bâton avec deux cistes de vendange aux extrémités ; plus haut, six poissons dans un encadrement à rinceaux et rosaces ; plus haut encore, un oiseau dans un cercle de biges et de cariatides avec quatre oiseaux différents aux écoinçons ; enfin, les bustes des sept divinités de la semaine dans une bordure quadrangulaire commune et sept médaillons octogonaux de torsade. A droite et à gauche de ce dernier caisson, il s'en trouvait deux autres assez marquants : à droite, dans une couronne de chêne, deux oiseaux accouplés ; à gauche, un labyrinthe circulaire, le labyrinthe de Crète, avec les têtes de Thésée et d'Ariane au centre. En dehors de la rangée médiane que nous venons de suivre, on remarquait aussi, à gauche des six poissons, un panneau à sujet circulaire dont le motif central était une tête de Méduse. Quant à l'affirmation de Comarmond [3] que tous les caissons les plus marquants « se rattachent à la pensée de l'artiste », que « tous les objets représentés se rapportent plus ou moins au sujet principal » [4], elle est manifestement fausse sous cette forme générale. Quelques-uns des sujets secondaires étaient bien dans ce cas ; mais l'artiste, pour le surplus, ayant donné carrière à sa fantaisie, n'avait pas eu souci de ramener tous les détails de la composition à l'unité.

---

1. 0,58 × 4(puisque le seuil bordait environ les deux tiers de la largeur du pavé) = 2,32.
2. P. 443.
3. *Ibid.*
4. P. 444.

3. Quel était le sujet principal? Le jour de la découverte, séance tenante, d'après le *Rhône* du 9 septembre 1841, il fut « expliqué par un membre de l'Académie de Lyon [1] et par M. Thierriat [2] d'une manière qui a reçu l'assentiment de M. le sous-préfet, de M. Delorme [3] et de toutes les autres personnes présentes. *La force vaincue par le vin et la volupté*, tel est le sujet de ce tableau allégorique où l'on voit Hercule ivre et fléchissant au milieu de bacchantes dont les unes cherchent à lui ôter sa massue qu'il tient de la main gauche, tandis qu'une d'elles, excitée par Silène, lui passe la main sous le menton et donne à l'autre une direction qu'un reste de pudeur, chez le héros, lui fait détourner de la main droite. Une foule de bacchantes armées de thyrses aux bandelettes de toutes couleurs remplissent le fond du tableau et regardent en riant la dernière résistance d'Hercule ». La même explication est proposée, avec une variante malencontreuse, par Dominique Branche [4], l'un des assistants : « Le principal tableau semble représenter le désarmement d'Hercule, tandis que, du haut de l'Olympe, regardent les dieux étonnés ». Comarmond [5] refuse à bon droit de l'accepter. Selon lui, « on a voulu tout simplement représenter une scène de bacchanale ; le héros de la scène est Bacchus ivre, soutenu par le jeune « Empélus » [6]. Si sa description n'est pas toujours fidèle, ni son interprétation juste de tout point, en somme il a raison sans doute et son opinion a prévalu [7]. Un seul détail du tableau peut faire songer à Hercule plutôt qu'à Bacchus, la massue que porte le personnage. Mais le surplus révèle d'une façon manifeste Bacchus et son cortège. « Bacchus chancelant et soutenu par un groupe de bacchantes », telle est la définition, fort inexacte d'ailleurs, que donne la *Revue archéologique* [8] : le cortège de Bacchus ne se compose pas ici de

---

1. M. Grandperret (*Revue du Lyonnais*, XIV, 1841, p. 266, note).
2. Conservateur des Musées de Lyon.
3. Inspecteur des monuments historiques de l'Isère et conservateur du Musée de Vienne.
4. *Compte rendu...*, p. 426.
5. P. 441 et suiv.
6. J. Leblanc, dans *Bulletin monumental*, 1867, p. 383, reproduit cette explication avec la graphie vicieuse « Empélus ».
7. Cependant M. Héron de Villefosse, dans *Bulletin archéologique du Comité*, 1894, p. 227, intitule notre mosaïque *l'Ivresse d'Hercule*.
8. *Pass. cité.*

bacchantes seulement. Celle de M. Georges Lafaye [1] n'est pas exacte non plus : « Bacchus soutenu par le jeune Ampélus et entouré de bacchantes et de faunes » : dans le cortège de Bacchus, il n'y a ici aucune faune. C'est, à ma connaissance, Martin Daussigny [2], bientôt suivi par Allmer [3], qui a, le premier, formulé le titre reproduit dans le *Catalogue sommaire des Musées de Lyon* et en tête de notre notice : « L'ivresse de Bacchus ».

Le tableau [4] comprend deux groupes de personnages, huit au premier plan, huit à l'arrière-plan, tous couronnés, les uns de pampre et de lierre, les autres de lierre seulement, plusieurs portant le thyrse. Au premier plan, Bacchus se présente de face, nu, hormis que la pardalide, ou peau de panthère, nouée à son cou, retombe sur son dos, une massue dans sa main gauche. Il se démène et titube en proie au transport de l'ivresse. Un jeune bacchant, nu aussi — Ampélus, si l'on veut —, le soutient sous le bras gauche ; à sa droite, une bacchante vêtue, de même que presque tous les autres personnages des deux groupes, mais plus richement parée qu'aucun autre, un voile sous la couronne, un rang de perles au cou, — Ariane peut-être — essaie de le calmer en lui caressant le menton de la main gauche. Il l'a saisie par le poignet droit pour l'écarter de son chemin ou pour prendre appui sur elle. Trois autres comparses regardant vers lui se tiennent à sa droite, derrière Ariane, dont un vieillard drapé dans son manteau, le thyrse en main, Silène sans doute ; deux autres à sa gauche, regardant aussi vers lui, un bacchant nu qui soutient la pardalide, une bacchante vêtue, le corps vu de dos, la tête de profil, élevant une torche de sa main droite invisible et portant, de sa gauche abaissée, un tympanum. Au second plan, derrière un pli très nettement indiqué du terrain accidenté, émergent les bustes de huit figurants, en groupe compact, qui contemplent la scène. Devant ce deuxième groupe, un grand thyrse enrubanné, que nulle main ne supporte, garnit diagonalement l'angle supérieur droit par rapport à nous ; à l'angle supé-

---

1. *Inventaire des mosaïques*, , n° 174.
2. *Revue du Lyonnais*, 1867, I, p. 173.
3. *Bulletino dell' Instituto arch. rom.*, 1867, p. 193.
4. Je le décris d'après l'original, tel qu'on le voit au musée . Cf. fig. 15. La lithographie de Storck le traite, ai-je dit plus haut, fort librement. Quant à l'aquarelle communiquée par le commandant Espérandieu et reproduite dans l'album de l'*Inventaire des mosaïques*, le dessin en est inexact, le coloris faux.

rieur gauche, un rhyton est placé au-dessus d'un canthare, celui-là sur un socle en l'air, celui-ci sur une base taillée dans la crête même du pli de terrain.

Comarmond n'a pas vu que la pardalide était nouée par les deux pattes antérieures au cou de Bacchus et lui servait de manteau. Il affirme que « des bandelettes nouées sur le devant lui servent de collier » et que l'un des comparses « tient une peau de tigre ou de panthère sur laquelle doit s'étendre le héros ». Il a cru voir, à la droite du dieu, « deux bacchantes armées de leur thyrse et deux faunes ». Il a pris la torche du dernier comparse à sa gauche pour « une espèce de trident » et le tympanum pour « un bouclier à tête de Méduse ». Il a situé le prétendu trident derrière le personnage — « l'autre porte derrière lui » — et le prétendu bouclier dans sa main droite. Bref, il a fait preuve ici de l'inattention et de la négligence que nous avons eu déjà souvent à lui reprocher. En outre, une fois de plus, sa manie de la signification érotique a faussé son exégèse. Bacchus « semble attirer à lui dans sa chute une jeune bacchante qu'il tient par le bras droit ; un sentiment d'amour semble n'être point étranger entre lui et cette femme dont la main gauche lui caresse le menton... On se dispose à l'étendre sur une peau de panthère... Il semble savourer les plaisirs du vin et ne point oublier ceux de l'amour ». Si Comarmond a mieux identifié que Grandperret, Thierriat et Branche le personnage principal, il a eu le tort, comme les deux premiers, de le croire « vaincu », non seulement par l'ivresse, mais aussi par « la volupté ».

Deux motifs dont les monuments figurés de l'antiquité grecque et romaine offrent bien des exemples se combinent dans le tableau que nous venons de décrire : d'une part, le thiase ou cortège de Bacchus [1] ; d'autre part, Bacchus ivre, appuyé tantôt sur une seule, tantôt sur deux béquilles vivantes [2]. Pour l'ensemble, je ne connais aucune peinture en mosaïque ni même aucun autre monument, qui rappelle de façon frappante la scène pittoresque de notre mosaïque Contamin. Mais notre Bacchus, avec les deux personnages qui le flanquent, est à rapprocher du trio analogue qui

1. Voir dans Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, l'article *Maenades* (vol. III, p. 1479 et suiv.).
2. Voir *ibid.*, l'art. *Satyri* (vol. IV, 2, p. 1.095).

décore le panneau central d'un pavement de Carthage [1] : Bacchus ivre, tenant d'une main un gros cep de vigne en guise de thyrse, un canthare de l'autre, et appuyé à sa gauche sur un acolyte masculin nu, à sa droite sur une femme drapée.

II

1. La pensée de faire acquérir par la ville de Lyon les mosaïques Contamin, surtout la plus grande, dut venir sur le champ à l'esprit des personnes qualifiées. L'œuvre était de première valeur, et il y avait les précédents des mosaïques Seguin, Michoud et Montant, acquises pour le Musée de Lyon à Vienne ou sur le territoire de son ancien faubourg romain. Comarmond, le 9 juin 1842 [2], adresse au maire un certain nombre d'exemplaires de la lithographie Storck, « en attendant que ce monument digne de figurer au musée de Lyon vienne se placer à côté de celle de l'hyppodrome ». Quelles raisons retardèrent plus de seize ans l'acquisition, je l'ignore. Elle fut négociée à la fin de 1857 et conclue officiellement au début de 1858. Le 27 novembre 1857, les négociations étaient assez avancées pour que le sénateur préfet Waïsse, les considérant comme réellement terminées, informât l'architecte en chef de la ville Desjardins que les deux mosaïques « dont le congrès scientifique avait fait l'objet de son examen », étaient acquises. Le 21 décembre, il lui rappelait qu'il l'avait informé de l'acquisition et l'avait invité à se rendre sur place afin de prendre ses mesures en vue de « l'extraction » qui pouvait se faire tout de suite. Mais le crédit ne fut voté par le conseil municipal que le 19 février 1858. Le 20, le préfet en avisait l'architecte et le priait de s'occuper le plus tôt possible des mosaïques achetées. Le 6 mars, il lui écrivait : « Vous avez dû prendre les dispositions nécessaires pour mettre sans retard la ville en possession de ces mosaïques », et lui renouvelait au besoin l'invitation de procéder d'urgence à leur enlèvement [3]. Le 26 mai, le conservateur Martin-Daussigny [4] enregistrait l'arrivée au Palais des Arts

1. *Inventaire des mosaïques...*, II, n° 744; fig. dans l'album. — Comp. *Bulletin archéologique du Comité...* 1908, p. CCXII.

2. *Arch. mun.*, R²a.

3. *Arch. mun.*, M¹b.

4. *Musées archéologiques. Achats ,dons et notes particulières* (Archives de la conservation des Musées).

« des deux mosaïques de Vienne vendues par M. Contamin aîné, rue des Gargattes ». Le vendeur est aussi appelé Contamin dans les deux lettres préfectorales des 20 février et 6 mars. Par contre, dans le devis estimatif de l'architecte Desjardins (29 décembre 1857), il est dit que les mosaïques ont été « acquises de M. Jouffray cadet fils, chemin de Vimaine, près le Champ de Mars, à Vienne » [1]. C'est sans doute une méprise : Jouffray intervint dans l'affaire à un autre titre. Le 15 décembre 1857, il réclame une indemnité pour les dommages qui lui seront causés par l'enlèvement de l'une des mosaïques. Le 9 mars 1858, entre Desjardins et lui il est convenu que la ville de Lyon lui paiera une indemnité de 900 francs pour tous dégâts causés par l'enlèvement à faire des deux mosaïques, dont une se trouve dans son terrain même, et pour remise en état de ce terrain [2]. D'où semble résulter que Jouffray était devenu propriétaire d'une partie de l'emplacement occupé par les deux mosaïques, mais non des mosaïques elles-mêmes[3].

Le prix d'achat fut, pour les deux, 1.700 francs, d'après Waïsse, Desjardins et Martin-Daussigny [4]. L'acte de vente ne figure pas au dossier. Pour l'enlèvement, le transport et la mise en place au Palais des Arts, on y trouve [5] deux devis, l'un sans date, de Mora frères, mosaïstes, s'élevant à 6.754 francs 18 ; l'autre, de l'architecte Desjardins, en date du 29 décembre 1857, approuvé par l'administration préfectorale le 25 février 1858, s'élevant à 6.757 fr. 96. Il est spécifié dans ce dernier que l'indemnité à Jouffray et tous les travaux quelconques y sont compris. Les opérations relatives à la grande mosaïque sont évaluées à 3.080 francs pour une surface approximative de 11 mètres par 7, celles qui concernaient la petite à 2.053 francs pour une surface des deux tiers. L'exécution du devis resta partielle. Enlevées et transportées à Lyon, les mosaïques ne furent ni l'une ni l'autre réparées et reposées. Pourquoi ? La raison n'est pas douteuse, du moins en ce qui regarde la grande, la seule dont la repose fût d'un réel intérêt : on ne trouva pas dans les salles du musée, tel qu'il était alors,

1. *Arch. mun.*, M[1]b.

2. *Ibid.*

3. Comp. J. Leblanc, dans *Bull. monum.*, 1867, p. 384 : « A quelques mètres au sud (des mosaïques de 1841), et dans la même propriété, achetée quelque temps après par M. Jouffray, mécanicien... ».

4. La *Revue archéologique*, pass. cité, donne inexactement le chiffre de 1.500 francs.

5. *Arch. mun.*, M[1]b.

une place à sa mesure. Ce qu'il y a de bizarre, c'est que ni l'architecte ni le conservateur ne paraissent avoir songé, au moment où furent établis les devis, à cette difficulté, manifeste pourtant non moins que capitale.

2. Une dizaine d'années plus tard, la question d'emplacement fut enfin résolue pour la grande mosaïque ; solution médiocre : car, si elle ramenait de l'ombre à la lumière une œuvre intéressante, c'était au préjudice d'une autre également digne, sinon plus digne, du grand jour, et que les circonstances avaient condamnée à une rélégation provisoire dans les dépôts. Le 7 mai 1863, le préfet communique à l'architecte de la ville un rapport du conservateur des musées archéologiques sur l'opportunité de mettre en évidence toutes les mosaïques acquises à diverses époques et non encore exposées. Martin-Daussigny indiquait une combinaison que l'architecte, dans sa réponse au préfet (16 mai), estime convenable et réalisable sans trop de frais [1]. Laquelle, nous ne savons pas. C'était le temps où des travaux importants étaient entrepris afin de prolonger le Palais des Arts sur la rue de l'Impératrice (rue de l'Hôtel-de-Ville). Ces travaux affectant spécialement l'angle sud-est du palais, la mosaïque des Jeux du cirque avait dû quitter la salle de la Momie et entrer aux dépôts. Nous avons déjà vu [2] qu'elle y resta, le remaniement de l'édifice terminé, et fut « remplacée par la grande mosaïque de Vienne, qui, en raison de ses dimensions, ne pouvait être mise ailleurs » [3].

Cette opération se fit en 1867. Le 4 février, Martin-Daussigny [4] annonce que la « célèbre mosaïque des Gargattes de Vienne » va prendre la place autrefois occupée par celle des Jeux du cirque et qu'elle sera « un des plus beaux ornements de notre grande galerie » ; le 21 juin [5], qu'elle est « établie dans la grande salle des tableaux ». Il aurait pu dire, avec plus de précision, à l'extrémité orientale de la grande galerie. Le dossier renferme [6] un mémoire des mosaïstes Édouard Mora et fils, en date du 19 juillet ; il

1. *Arch. mun.*, M[1]c.
2. Chap. I, § IV.
3. *Arch. mun.*, M[1]a, l'architecte de la ville au préfet, 26 avril 1869 ; cf. Martin-Daussigny, dans *Revue du Lyonnais*, 1867, I, p. 173.
4. *Ibid.*
5. *Travaux archéologiques...*, p. 165.
6. *Arch. mun.*, M[1]b.

s'élève à la somme de 5.319 fr. 75. Les travaux des spécialistes sont achevés ; il ne reste plus qu'à poser la balustrade et à raccorder avec la mosaïque le pavé de la salle. Un devis estimatif de la même année [1] prévoit pour la balustrade une dépense de 1.960 francs et une autre dépense de 1.000 francs pour les raccords du pavé.

3. La mosaïque ainsi rétablie différait sensiblement de la mosaïque primitive. D'abord elle n'avait plus son seuil ; nous verrons qu'il servit, en 1868, à décorer le vestibule des Antiques. Puis elle avait perdu une partie de ses tableaux secondaires. « Il a fallu la réduire de plus d'un tiers », dit Martin-Daussigny [2] ; « elle existe dans toute sa longueur ; mais un rang de médaillons a été supprimé de chaque côté ; ce qui en réduit le nombre de 45 à 27 ». On pourrait même croire qu'il avait été question de l'amoindrir encore davantage, à lire cette assertion d'Allmer [3] : « Dans quelques jours, réduite à 18 tableaux, elle se verra dans une des salles du Palais Saint-Pierre ». Mais il y a sans doute ici une faute d'impression : Allmer avait écrit : « réduite de 18 tableaux ». Ainsi corrigé, son témoignage concorde avec celui de Martin-Daussigny. Ils sont contredits par celui de l'architecte Hirsch, écrivant au maire, le 23 juillet 1887 [4], quand on préparait la seconde repose : « La mosaïque de Vienne, qui comportait primitivement 45 caissons d'après la lithographie, n'en avait plus que 24, quand elle figurait dans l'ancienne salle de peinture ». Mais Hirsch ajoute : « Elle mesurait alors 10 m. 60 par 4 m. 20 ». Ce sont approximativement la longueur primitive de la mosaïque, hormis le seuil, et sa largeur après suppression d'un rang de médaillons à droite et à gauche. Hirsch aura mal compté les caissons subsistants. Le devis du mosaïste Claudius Mora pour cette seconde repose [5] donne, à quelques centimètres près, les mêmes dimensions, 10 m. 50 par 4 m. 23, mesures qui n'ont pu être prises que sur la première restitution. Il faut donc tenir pour certain le chiffre de Martin-Daussigny : la mosaïque de *l'Ivresse de Bacchus* reconstituée dans la salle de la Momie avait 27 caissons,

1. *Arch. mun.*, M[1]a.
2. *Travaux archéologiques...*, p. 165.
3. *Bulletino dell' Instituto arch. rom.*, 1867, p. 193.
4. *Arch. mun.*, M[1]d.
5. *Ibid.*

neuf rangées transversales de trois caissons, trois rangées longitudinales de neuf caissons.

Pour expliquer la réduction, Martin-Daussigny n'allègue qu'une raison : « Elle avait subi de telles avaries qu'il a fallu la réduire de plus d'un tiers ». Son affirmation est corroborée par le mémoire du mosaïste Édouard Mora [1], ainsi que par le témoignage oral de Claudius Mora. Beaucoup de parties étaient endommagées à tel point, qu'elles parurent bonnes seulement à fournir des cubes pour la réparation des parties mieux conservées. Et cela se conçoit aisément. Nous avons vu que la conservation de la mosaïque laissait à désirer, lorsqu'elle fut exhumée, en 1841. Mal garantie sans doute contre les intempéries pendant le laps de temps fort long qui s'écoula jusqu'à l'enlèvement (1858), elle eut encore à souffrir d'un séjour prolongé (1858-1867) dans les dépôts du musée. Il fallait donc ou refaire à peu près de toutes pièces les panneaux hors d'usage ou réduire l'ensemble. Mais cette première raison ne suffit pas à tout expliquer. Combien y avait-il au juste de panneaux hors d'usage ? Ce qui me fait douter que le mauvais état du pavement à reconstituer ait été seul responsable des dimensions relativement restreintes du pavement reconstitué, c'est que nous retrouverons remployés ailleurs [2], sans compter le seuil, des panneaux éliminés de la reconstitution, et qui étaient donc réparables. On aurait eu, semble-t-il, le moyen de moins réduire et peut-être, par exemple, de ne réduire qu'en longueur. La réduction en longueur pouvait ne supprimer que cinq, dix, quinze panneaux, une, deux, trois rangées transversales, tandis que la réduction en largeur, qui fut adoptée, en supprimait nécessairement à elle seule, vu les exigences de la symétrie, un minimum de dix-huit. Cette réduction avait l'inconvénient esthétique d'allonger encore et jusqu'à le rendre disgracieux, le rectangle déjà très prononcé de la mosaïque primitive, tandis que la réduction en longueur l'aurait, sans dommage au même point de vue, rapproché du carré.

Il y eut donc une seconde cause, et ce fut l'exiguité relative de l'emplacement destiné à recevoir la mosaïque. La salle de la Momie était plus

---

1. *Arch. mun.*, M[1]b.
2. Dans la décoration du vestibule des Antiques.

longue que celle où l'*Ivresse de Bacchus* figure maintenant, mais elle n'était pas plus large ; elle n'était pas assez large pour que le pavement y fût placé dans toute sa largeur primitive sans gêner la circulation du public autour de la barrière qui le protégerait. Je n'attribue pas, bien entendu, à cette seconde cause une importance excessive : elle ne suffirait pas plus que la première à tout expliquer. Si elle avait agi seule, on se serait naturellement borné, pour rentrer dans les limites voulues, à supprimer les caissons qui composaient les deux rangées longitudinales extrêmes. Et la comparaison de la mosaïque actuelle avec la lithographie montre qu'on est bien parti de cette idée très simple, mais aussi qu'on n'a pu la réaliser jusqu'au bout. La plupart des caissons que leur place désignait pour être maintenus, l'ont gardée ; si quelques-uns l'ont cédée à d'autres pris dans les rangées sacrifiées, c'est apparemment qu'ils ne semblèrent pas utilisables. « Il a fallu, constate le mémoire d'Édouard Mora, déplacer plusieurs carrés de mosaïque..., scier certaines parties qui ont été placées dans les parties manquantes ».

Nous ne possédons aucun dessin de cette première reconstitution. M. Claudius Mora m'a raconté qu'elle fut faite d'après un schéma de l'architecte Desjardins indiquant les caissons à maintenir et la place à leur donner. Ce plan n'existe pas au dossier des archives municipales. Mais nous connaissons tous les 27 caissons qui la composaient : il en reste 24 dans la seconde reconstitution et j'ai retrouvé les trois autres dans les dépôts. Nous sommes donc en mesure d'affirmer que dès lors la mosaïque avait perdu quatre de ses panneaux les plus intéressants : le labyrinthe de Crète, les sept divinités de la semaine, l'oiseau dans un cadre de biges et de cariatides, le lion parmi les six oiseaux. Trois autres panneaux, qui sont aujourd'hui dépourvus de leur motif central, n'ont vraisemblablement pas souffert ce dommage depuis, trois panneaux à décor circulaire, ceux qui contenaient la tête de Méduse, le Silène portant deux cistes de vendange et le satyre avec l'enfant enchaîné. Le vide a été comblé dans tous les trois par un champ de cubes rougeâtres.

III

1. De la place qu'elle avait usurpée en 1867, notre mosaïque fut délogée en 1880, lors de la construction du grand escalier oriental destiné à desservir, outre les salles du premier étage que desservait déjà l'escalier occidental, les nouvelles salles du deuxième étage. La cage de l'escalier à construire devait en effet couper la salle de la Momie. L'*Ivresse de Bacchus* fut donc enlevée et rangée provisoirement au rez-de-chaussée, dans l'ancienne salle de la Bourse [1]. Ce provisoire dura sept ou huit ans. Il s'agissait encore une fois de résoudre la question d'emplacement, toujours difficile, même après la réduction déjà opérée. Des quatre compartiments actuels de la galerie qui sépare les deux escaliers et qui est aujourd'hui la galerie des peintres lyonnais après avoir été la galerie Chenavard, le premier à l'est était alors occupé par la mosaïque Michoud, le suivant par la mosaïque Cassaire, représentant l'une et l'autre la lutte de l'Amour et de Pan, le troisième par la mosaïque Montant *(Orphée charmant les animaux)*. Le quatrième était libre [2]. Dès 1882, on envisage le transfert de la mosaïque Michoud dans ce dernier, beaucoup plus petit que celui qu'elle occupait, mais largement suffisant pour elle, et la repose de l'*Ivresse de Bacchus* dans le premier. Ce dessein ressort du rapprochement d'un devis de Mora père et fils, en date du 28 octobre 1882 [3], pour le déplacement de la mosaïque du « Faune », avec une lettre du conservateur Dissard au président de la commission des Musées, en date du 4 avril, transmise par celui-ci au maire le 8 avril [4]. Une somme de 5.000 francs est nécessaire, y est-il dit en substance, si l'on veut assurer la conservation de la belle mosaïque antique qui était placée avant les travaux dans l'ancienne salle de la Momie et représente « le triomphe de Bacchus ». Mais il ne fut donné suite au projet qu'en 1887.

---

1. *Arch. mun.*, M[1]d. Aynard, président du conseil des Musées, au maire, 8 juillet 1887 ; *ibid.*, R[2]b Dissard, conservateur du Musée archéologique, au président de la commission des musées, 4 avril 1882.

2. Voir, *Arch. mun.*, M[1]d, le double plan du 22 août 1878 (avant la restauration et projet de restauration).

3. *Arch. mun.*, M[1]e

4. *Arch. mun.*, R[2]b.

2. Le 8 juillet, le président du conseil d'administration des Musées écrivait au maire que, dans sa séance du 5, le conseil avait été saisi d'un rapport du conservateur des Antiques signalant l'urgence de replacer la grande mosaïque de Vienne « autrefois à l'extrémité de la galerie du musée de peinture », qui s'effritait chaque jour davantage. Le conservateur proposait de l'installer dans la première salle de la galerie Chenavard, à la place de la mosaïque Michoud qui serait transférée dans la quatrième. Le devis approximatif était de 7.000 francs pour l'ensemble de ces opérations. Consulté par le maire, l'architecte Hirsch répondait le 23 juillet que la salle indiquée était suffisamment large, mais longue seulement de 15 mètres, qu'il serait donc peut-être bon de raccourcir la mosaïque d'une rangée transversale en éliminant « trois des panneaux les moins précieux, soit comme composition, soit comme conservation ». Sa longueur étant ainsi réduite de 10 m. 60 à 9 m. 40 — mesures approximatives — elle serait « plus en harmonie avec les dimensions de la salle » et la réduction « permettrait de réserver tout autour un passage pour la circulation du public ». Sur le premier devis de Claudius Mora (19 octobre 1887) Hirsch a corrigé au crayon 10 m. 50 en 9 m. 40, et sur le second (27 octobre) il a inscrit cette note : « Ce devis est fait pour la mosaïque à 24 » — lisons 27 — « motifs ; il est probable qu'elle sera réparée seulement à 21 » — lisons 24. Ainsi fut-il fait. Dans son rapport au maire, pour justifier cette nouvelle mutilation, l'architecte allègue subsidiairement que plusieurs panneaux sont en mauvais état. Mais l'excuse ne vaut rien : j'ai retrouvé les trois panneaux supprimés lors de la seconde repose ; ils sont aujourd'hui encore en très bon état. Cette fois l'exiguité relative de l'emplacement fut donc seule cause de tout le dommage. Jugée d'abord trop large et plus tard trop longue, la victime subit, en définitive, l'épreuve d'un lit de Procuste à deux dimensions.

Le crédit de 7.000 francs fut voté par le conseil municipal le 20 septembre. Après avoir présenté les deux devis légèrement différents que je viens de mentionner, Claudius Mora et son fils firent le 8 novembre une soumission de 4.500 francs pour l'ensemble des opérations concernant les deux mosaïques, « les Joies de Bacchus » et « le Faune ». En proposant au maire de l'accepter, le 10 novembre, l'architecte remarquait que la somme de 4.500 francs représentait seulement les travaux de ces spécialistes et que

le surplus du crédit, soit 2.500 francs, serait applicable aux raccords des parquets et autres travaux à exécuter par les entrepreneurs ordinaires de l'entretien du palais. Toutes formalités accomplies, le maire prie l'architecte, le 19 décembre, de faire passer le plus tôt possible à l'exécution, et celui-ci note au crayon sur la pièce : « M. Mora a commencé le travail des mosaïques sur place le 13 février 1888 » [1]. La deuxième restitution ne différait de la première que par la suppression de trois panneaux, nous le savons ; mais nous ignorons si les trois panneaux supprimés constituaient la plus haute rangée transversale ou s'ils furent pris ça et là. Pour résoudre ce petit problème, il n'y a rien à tirer du passage où l'architecte suggère qu'on pourrait supprimer « trois des panneaux les moins précieux, soit comme composition soit comme conservation ». Les trois panneaux alors éliminés et retrouvés récemment dans les dépôts sont, je l'ai déjà dit, en très bon état ; ils n'offrent ni plus ni moins d'intérêt que plusieurs autres qui furent maintenus. De toute façon, il fallait éliminer deux panneaux à motif circulaire et un panneau à motif quadrangulaire ; car, vu la règle de l'alternance, certainement la plus haute rangée transversale était ainsi constituée. La mosaïque actuelle mesure 9 m. 56 par 4 m. 25.

3. On a déjà vu que certains éléments exclus de la première ou de la seconde restitution existent encore ; mais il convient de compléter et de préciser ici les indications données incidemment plus haut. Le seuil, d'abord, s'étale en bonne lumière dans le vestibule de la galerie des Antiques, au-dessous de la Table Claudienne, tel, à fort peu de chose près que le représente la lithographie, si ce n'est qu'on a cru devoir prolonger sur ses deux petits côtés le rang de peltes qui le soulignait. Il fait partie de la décoration composite qu'en 1868 Martin-Daussigny imagina pour les parois de ce vestibule. Quatre caissons de notre pavement, moins bien placés et moins faciles à reconnaître, y figurent aussi depuis la même époque, en totalité ou partiellement ; ils forment la frise de la paroi où s'ouvre la porte d'entrée. Trois autres caissons, ceux qui furent éliminés lors de la deuxième repose et que j'ai retrouvés dans les dépôts, les viendront-ils rejoindre quelque jour? Les deux caissons à décor circulaire pourraient

1. Le dossier de la seconde repose existe en double, *arch. mun.*, M[1]d – M[1]e.

être posés à mi-hauteur de part et d'autre de l'entrée, le caisson à décor quadrangulaire posé de même en face de la Table Claudienne ; si bien que, dans ce vestibule, serait enfin rassemblé tout ce qui reste de la mosaïque primitive en dehors de la reconstitution actuelle, hormis cependant des fragments de cinq caissons que l'on discerne, non sans quelque peine, dans le pêle-mêle de débris dont Martin-Daussigny fit, en 1877, revêtir le soubassement du couloir qui sépare l'ancien réfectoire des autres salles de la sculpture, hormis aussi un fragment retrouvé par moi dans les dépôts, qui complète, ou peu s'en faut, l'un de ces derniers caissons. Toutes déductions faites, le total des panneaux entièrement disparus depuis 1841 s'élève donc seulement à huit.

Le schéma ci-après *(fig.* 16) fait voir le rapport de l'original et de la reconstitution actuelle, en même temps qu'il indique quelles parties n'ont pas été comprises dans celle-ci et ce que chacune d'elles est devenue. Les compartiments de la mosaïque primitive y sont numérotés de gauche à droite et de haut en bas, en chiffres arabes ; les chiffres romains désignent les places, numérotées selon le même ordre, que les panneaux conservés occupent dans la mosaïque actuelle. Les panneaux perdus sont marqués d'une croix, accompagnée de la date 1841 pour celui qui manquait lors de la découverte. La lettre A marque les éléments utilisés pour la décoration du vestibule des Antiques ; la lettre D les trois panneaux supprimés lors de la seconde repose et retrouvés intacts aux dépôts ; la lettre S les caissons dont les débris ornent le soubassement du rez-de-chaussée ; enfin les lettres DS celui que j'ai en partie reconnu sur ce soubassement, en partie retrouvé aux dépôts.

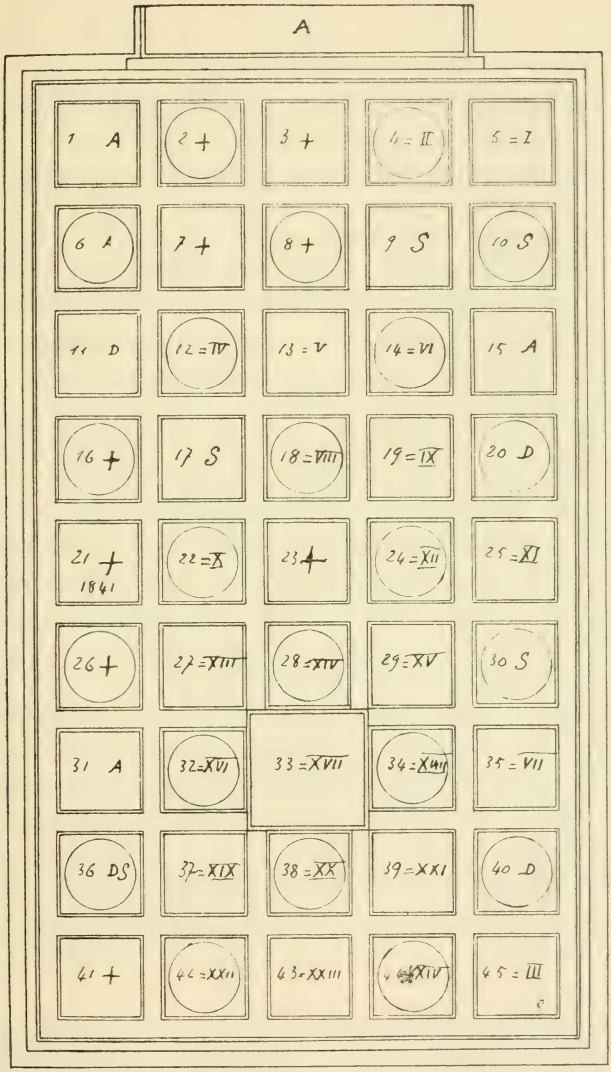


Fig. 16. — La mosaïque Contamin

Schéma

VIII

MOSAÏQUE DES CHAZEAUX

BIBLIOGRAPHIE. — Voir celle du chapitre I et les notes.

1. La découverte d'une mosaïque « au clos des Chazeaux, dépendant de l'hospice de l'Antiquaille », montée Saint-Barthélemy, fut annoncée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres par Martin-Daussigny, alors conservateur des Musées archéologiques, dans une communication du 21 juin 1865 [1]. Mais le fait datait déjà de plusieurs semaines. Le 3 juin, le même Martin-Daussigny avait donné au Comité lyonnais d'histoire et d'archéologie « quelques détails sur la mosaïque trouvée aux Chazeaux » [2]. Dès le 20 mai, on lisait dans le *Courrier de Lyon* : « Les travaux récemment entrepris vers le haut de la montée Saint-Barthélemy pour réunir le dépôt de mendicité des Chazeaux à l'hospice de l'Antiquaille par un nouveau mur de clôture, ont fait découvrir dans les jardins qui séparent les deux établissements » une mosaïque romaine sous « une couche de terre assez mince ». Le 23 mai, ce journal indiquait, avec plus de précision encore, le lieu de la découverte. « C'est en creusant les fondations d'un mur de soutènement destiné à supporter la côte Saint-Barthélemy, qui doit être élargie à l'est, que l'on a fait cette découverte. La mosaïque gît en un point très rapproché du mur à remplacer, au sud des bâtiments du dépôt de mendicité, dont elle n'est séparée que par une distance de quelques mètres, et à une profondeur d'environ quatre mètres » [3]. Le 26 mai, l'administrateur de l'Antiquaille informait le conservateur des Musées qu'on pouvait procéder à l'enlèvement de la « grande mosaïque des Chazeaux » et le priait d'y faire procéder d'urgence [4].

---

1. *Académie des Inscriptions ; Comptes rendus des séances*, 1865, p. 210.

2. *Travaux archéologiques extraits des mémoires de l'Académie de Lyon*, 1859-1867 ; Lyon, 1868, p. 139.

3. Les deux articles du *Courrier de Lyon* sont reproduits presque en entier dans la *Revue du Lyonnais*, 1865, II, p. 160 et suiv. (livraison d'août). Dans la livraison de juin, 1865, I, p. 566, il est annoncé vaguement : « Des découvertes archéologiques importantes ont eu lieu ces temps derniers... On a mis au jour des mosaïques très belles près du dépôt de mendicité... ».

4. *Arch. mun.*, M[l]b.

Le *Courrier de Lyon* avait affirmé à bon droit que l'acquisition par la ville se ferait sans obstacle, puisque la mosaïque était la propriété des hospices communaux. Sans obstacle et gratuitement : la ville n'aurait à débourser que la dépense des travaux d'enlèvement, de transport et de réparation. Il semblait ignorer, ce que savent bien les lecteurs de nos précédents chapitres, que l'achat d'une mosaïque romaine à rétablir dans un musée représente la part de beaucoup la moindre des frais à prévoir. Le journal affirmait ensuite, mais non plus à bon droit, que cette mosaïque des Chazeaux « ornerait à souhait le plancher d'une des nouvelles salles du Palais Saint-Pierre », du corps de bâtiment qui venait d'être édifié sur la rue de l'Impératrice (rue de l'Hôtel-de-Ville), et il exprimait l'espoir que « l'édilité lyonnaise » prendrait sans doute des mesures afin que, «convenablement restaurée, » elle reçut « une place honorable dans les galeries lyonnaises ». Martin-Daussigny, qui avait, nous allons le voir, de ce pavement romain une opinion moins avantageuse et plus juste que le journaliste, voulant le préserver cependant « d'une ruine imminente », mais n'ayant pas, ou faisant comme s'il n'avait pas, de place pour lui dans les locaux du musée, le destinait, après entente avec l'architecte en chef de la ville, à décorer « un des vestibules du nouveau palais des Facultés des sciences et des lettres » [1], c'est-à-dire précisément du corps qui venait d'être ajouté au Palais Saint-Pierre sur la rue de l'Impératrice, et qui, depuis 1896, depuis que s'est achevé le transfert des deux Facultés dans les bâtiments neufs du quai Claude-Bernard, est affecté à divers services municipaux. L'emplacement choisi fut, en somme, non pas un vestibule, mais un palier du grand escalier, celui de l'entresol. La mosaïque s'y trouve encore aujourd'hui, en assez mauvais état, parce que le passage est très fréquenté. Elle y fut posée dès le commencement de 1867 [2], bien que le devis estimatif [3] qui prévoit une dépense de 1.790 francs « pour rétablir à neuf la mosaïque du vestibule du grand escalier des Facultés » soit du 17 juillet. Le 20 mars 1870 [4], Mora père

1. *Travaux...*, pass. cité.

2. Martin-Daussigny, lettre du 4 février 1867, dans *Revue du Lyonnais*, 1867, I, p. 173 : « La mosaïque qui décore le vestibule de l'escalier du Palais des Facultés, rue de l'Impératrice, a été découverte, il y a deux ans, dans les bâtiments des Chazeaux, montée Saint-Barthélemy ».

3. *Arch. mun.*, M[1]a.

4. *Ibid.*

et fils signent un reçu de 2.612 francs, en partie solde de travaux relatifs à « la mosaïque du vestibule des lettres », en partie somme à valoir sur la restauration et la pose des deux mosaïques qu'ils plaçaient alors dans la salle des Plâtres, celle des Jeux du cirque et celle des Exercices de la palestre [1]. Le *Catalogue sommaire des Musées* ne mentionne pas la mosaïque des Chazeaux, vu qu'elle se trouve dans une partie du Palais Saint-Pierre affectée de tout temps à d'autres services.

Martin-Daussigny ne la décrit point. Il se contente de dire [2], et M. Adrien Blanchet de le répéter à peu près textuellement [3], qu'elle est « d'un mérite ordinaire, mais assez bien conservée ». « C'est une œuvre d'art de quatrième ordre », déclare le premier au Comité archéologique de Lyon [4]. Ni l'intérêt du sujet ne la recommande, en effet, ni la finesse du travail ; elle n'a pour elle que son antiquité. L'appréciation admirative du journal nommé plus haut démontre l'incompétence ou la légèreté de son rédacteur, comme aussi la description qu'il donne du pavement ; mais celle-ci contient quelques renseignements utiles. La mosaïque n'était certes pas « un magnifique spécimen du luxe artistique de notre ancienne cité gallo-romaine », ni « un des plus beaux vestiges d'antiquité romaine » qui eussent été « depuis plusieurs années exhumés des entrailles du vieux Lugdunum ». Il est même exagéré de dire qu'« elle se fait remarquer par l'élégance du dessin de sa décoration autant que par l'harmonieux coloris de sa marquetterie de marbres », et que « l'intérieur est occupé par des caissons qui, sans être d'une ornementation recherchée, sont d'un bon style et ne sont pas sans élégance ». La description suivante n'est ni complète ni exacte : « Le pourtour est orné de deux larges bordures, l'extérieure en forme de grecque et l'intérieure en forme d'enroulements ou de *postes*. Le champ renfermé dans ce double cadre est divisé en compartiments arrondis groupés avec symétrie ». Nous la trouvons dans le n° du 20 ; celle que nous trouvons dans le n° du 23 est encore moins bonne, sauf pour un détail : « Sa bordure extérieure ne pré-

1. Voir chap. I, § IV.

2. Dans sa note, citée plus haut, à l'Académie des Inscriptions.

3. *Inventaire des mosaïques de la Gaule*, I, n° 755.

4. *Travaux...*, pass. cité. Dans la *Revue du Lyonnais*, pass. cité : « Elle est de quatrième ou cinquième ordre ».

sente aucun dessin. En dedans de celle-ci, un ornement en volute est encadré entre deux filets. L'intérieur est occupé par des caissons à rosaces ». Le journaliste annonce d'abord que la mosaïque avait « environ 3 mètres de largeur sur 4 de longueur ». Mais il corrige son erreur : « Mesurée dans la partie mise à nu par les fouilles exécutées, elle a six à sept mètres de côté. Mais, comme la partie la plus rapprochée de la côte Saint-Barthélemy, qui passe au-dessus, est encore enfouie sous les terres..., comme il est permis de croire qu'elle formait un carré parfait, on peut estimer... que sa superficie totale était de 40 à 45 mètres carrés ». Quant à la conservation de la mosaïque, elle était « presque parfaite, sauf une légère dépression au milieu », ou plus exactement : « La partie centrale présente une dépression sensible et quelques autres offrent des traces de détérioration faciles à réparer ».

La mosaïque des Chazeaux est un carré de 6 m. 35 de côté, à champ blanc et décor discrètement polychrome. Le décor se compose de neuf panneaux quadrangulaires ornés d'une rosace, alignés sur trois rangs dans les méandres d'un double filet noir, qui renferment aussi, entre les panneaux et sur tout le pourtour de l'ensemble, des carrés moindres du même filet noir. Un autre double filet noir encadre chaque panneau. Une seule rosace est unique, celle du centre ; les autres se répètent deux à deux. Un grand rinceau à tige grêle et feuilles oblongues borde ce décor ; il est délimité au dedans et au dehors par un filet noir. Un dernier filet noir termine le champ.

L'une des mosaïques découvertes à Fourvière, dans le clos du Calvaire, vers la fin de 1912, par M. Germain de Montauzan [1] et moi, offre une ressemblance assez grande avec la mosaïque des Chazeaux ; elle est en quelque sorte une variante réduite du même type : au lieu de neuf caissons à rosaces, les méandres du double filet noir n'en contiennent ici que cinq, et ils ne contiennent pas de petits carrés au pourtour de l'ensemble ni dans les intervalles des caissons. L'insignifiance du décor est la même ; le travail est sensiblement plus fin.

---

1. Voir Germain de Montauzan, *les Fouilles de Fourvière en* 1913 *et* 1914 ; Lyon-Paris, 1915 *(Annales de l'Université de Lyon,* nouv. série, II, fasc. 39), p. 8 et suiv.

IX

MOSAÏQUES COMPOSITES ET FRAGMENTS

BIBLIOGRAPHIE. — A celle du chapitre I ajouter : *Archives municipales*, série R^2, Musées (administration, personnel, aménagements, dons, acquisitions, divers) = *Arch. mun.* R^2e et, pour le surplus, voir les notes.

1. On voit aujourd'hui, dans le vestibule de la galerie des Antiques, au Palais des Arts, une table à dessus de mosaïque représenté par la planche XXVII (en bas) d'Artaud et sur lequel sa notice [1] nous renseigne ainsi : « Cette table en mosaïque a été faite avec des morceaux provenant d'un pavé antique trouvé à Vienne, qu'on brisa en voulant le déplacer. Profitant de l'expérience qu'avaient acquise les sieurs Bernard et Jamet, marbriers de Lyon, sous la direction de M. Belloni, je leur fis exécuter ce dessus de table que je possède dans mon cabinet d'antiquités ». Son catalogue [2] le mentionne, « une belle table en mosaïque antique », et en donne les dimensions, longueur 4 pieds 8 pouces, largeur 3 pieds et demi. En voici l'exacte description. Dans un carré de filet noir est inscrite une étoile à huit pointes du même filet, au milieu de laquelle un médaillon circulaire pareillement dessiné contient un vase à deux anses. Un papillon opposé à un autre papillon, un scarabée à un serpent, deux fleurs cruciformes à deux autres fleurs

1. 1835, p. 84.

2. *Catalogue des antiquités du Cabinet de M. Artaud, ancien directeur du Musée de Lyon*, p. 8 (Archives de la Conservation des Musées ; manuscrit).

cruciformes, ornent les branches de l'étoile et font cercle autour du médaillon central. Les petits carrés dont l'étoile achève le dessin aux quatre angles du grand sont garnis, en diagonale, par deux rosaces différentes et par deux dauphins, l'un avec un coquillage, l'autre posé sur un trident. Les quatre triangles dont elle achève le dessin aux axes sont garnis respectivement par une feuille cordiforme, une fleur en bouton, deux demi-rosaces différentes. Un cadre de torsade entoure tout ce décor. Au delà, mais sur deux côtés seulement, s'ajoute une bande rectangulaire ornée d'un rinceau en sa partie médiane et dont les deux extrémités sont un damier carré de plaques de marbre. Le champ est blanc, la décoration polychrome.

Personne, jusqu'ici, n'a soupçonné le mensonge d'Artaud sur la provenance de sa table. Comarmond [1] note seulement qu'il tait l'endroit précis et l'époque de la découverte. « Ce n'est, conjecture-t-il, qu'une portion d'un pavé en mosaïque dont on a sans doute restauré l'un des caissons les moins dégradés ». Certains détails de la décoration lui paraissent indiquer « qu'il existait sur cette mosaïque un sujet principal placé dans le centre, où figuraient Neptune et Vénus ». M. Georges Lafaye compte cette pièce au nombre des mosaïques de Vienne, et même la compte deux fois [2]. Il suffisait cependant, pour apercevoir la supercherie, de confronter soit l'objet, soit la planche XXVII, qui le représente, avec la planche XXVIII, datée de 1821 : *Mosaïque de Lyon trouvée à la Déserte en MDCCCXX.*

2. Le 11 juillet 1820 [3], Louis Flacheron, architecte de la mairie, lit

1. *Description...*, p. 693. Il traduit ainsi les mesures données par Artaud : 1 m. 437 × 1,087.

2. *Inventaire des mosaïques de la Gaule*, nº 163 : « Étoile à six rais » (erreur) « dans un panneau carré entouré d'une torsade. Vase au centre de l'étoile. Dauphins et rosaces dans les angles. Fragments réunis par Artaud dans sa collection particulière » (avec renvoi à la notice et à la planche d'Artaud) ; — nº 179 : « 1 m.43 × 1,08. Vases, papillons, reptiles. Fragment. Musée de Lyon » (avec renvoi à la notice de Comarmond).

3. Artaud, reproduisant (1835, p. 109-112) le mémoire de Flacheron, le date du 11 juillet 1830, faute d'impression certaine, puisque le manuscrit même d'Artaud (*Bibliothèque de l'Académie de Lyon*, M 106, p. 79) donne la date vraie. Entre cette donnée fautive et celle de la planche, lorsque je ne connaissais encore ni le manuscrit de Flacheron (voir note suivante) ni celui d'Artaud, j'ai malencontreusement choisi la première (*Journal des Savants*, 1916, p. 274, note 4). Égaré par la même coquille et par le fait qu'Artaud insère le mémoire de Flacheron, non dans sa notice de la pl. XXVIII, mais dans celle de la planche LII, qui représente les trois mosaïques superposées découvertes en 1823, au voisinage immédiat de la mosaïque Flacheron, M. Adrien Blanchet, *Inv. des mos. de la Gaule*, a décrit celle-ci deux fois, d'abord sous le nº 733 : « La Déserte, en 1820. Cercles à fond noir avec étoile blanche à six pointes ; carrés à fond blanc avec rosaces, bouquets ou vases polychromes entre bandes blanches et noires » ; — puis sous le nº 735 : « *Ibid.* : 15 juin 1830, en construisant un bâtiment municipal, à l'extrémité de la place, sur un des côtés du nouveau perron du Jardin des Plantes... Losanges, rosaces et dauphins. Torsade formant une bordure ; deuxième bordure constituée par une plate-bande de marbre blanc ». Et, cette seconde fois, il l'a prise, nous le verrons plus loin, pour l'une des mosaïques superposées de 1823.

devant l'Académie de Lyon une note [1] relative à deux pavés mis au jour « en creusant les fondations du bâtiment que l'administration municipale fait élever à l'entrée de la place de Sathonay, sur un des côtés du nouveau perron du Jardin des Plantes ». Le 15 juin d'abord [2], « une mosaïque, remarquable par la beauté du travail et par le choix des marbres, a été découverte. Cette mosaïque était d'une grande étendue; car, bien que la surface découverte eût environ cinq mètres dans un sens et quatre dans l'autre, on n'a pas trouvé le tableau historique qui devait orner le centre de cet ouvrage, dont la richesse ne permet pas de conjecturer qu'il ne fût embelli d'un tableau, comme les autres mosaïques. Dans cette hypothèse, on n'aurait pas encore découvert le quart de la surface. Des compartiments d'étoiles, de losanges, de rosaces, de dauphins et de tridents, se répètent symétriquement et sont renfermés par une bordure d'entrelacs bien conservée dans les deux parties qui se rattachent à l'angle sud-est, les seules apparentes à présent. La bordure elle-même est environnée d'une large plate-bande formée de réseaux de marbre blanc. D'un côté la bordure s'engage dans le mur d'un escalier et de l'autre sous la terrasse du Jardin des Plantes... ». Le pavement ainsi décrit par Flacheron est celui que représente la planche XXVIII d'Artaud. L'indication du lieu de la découverte a besoin d'être précisée. De quel côté du perron en question veut parler Flacheron? Du côté droit ou oriental, puisque, d'après la notice d'Artaud [3], la mosaïque était située « derrière la maison Giraudon », c'est-à-dire, nous y reviendrons plus loin, derrière le n° 3 de la place Sathonay. Pour que le pavement fût derrière la maison Giraudon et que sa bordure s'engageât d'une part sous la terrasse du Jardin des Plantes, nous devons le localiser à l'angle des rues Savy et Poivre.

1 *Bibl. de l'Acad. de Lyon*, manuscrits sur Lyon, M 139 fol. 183-184.

2. La mosaïque gisait à 1 m. 76 du sol moderne. Flacheron put constater ensuite à 0 m. 27 au-dessous la présence d'un second pavement « composé d'un cailloutage brisé, bien assemblé, bien poli, dont toutes les parties sont unies entre elles par un excellent mortier... ».

3. 1835, p. 108. — Fortis, *Voyage pittor. et hist. à Lyon*, Paris, 1822, II, p. 212 : En 1820, M. Flacheron a découvert une belle mosaïque... dans l'endroit où est le perron du Jardin des Plantes ».

La description de Flacheron n'en donne pas une idée complète ni très exacte [1]. La planche d'Artaud nous montre un grand fragment, à peu près rectangulaire, avec un seul angle intact, d'une mosaïque polychrome à champ blanc. La bordure est une torsade entre deux filets noirs. Des rangées contiguës de carrés posés en losanges alternant avec des cercles auxquels ils sont tangents par un de leurs sommets, et des rangées intermédiaires de carrés plus petits tangents par leurs quatre sommets à deux des grands carrés et à deux des cercles, garnissent tout le champ, hormis que, le long du filet noir qui le limite avant la bordure, au lieu de losanges, il y a des demi-losanges, au lieu de cercles, des demi-cercles. Toutes ces figures géométriques sont dessinées par un filet noir. Tous les petits carrés contiennent un carré noir ; tous les cercles un cercle noir, orné d'une fleur blanche à six pétales ; tous les grands carrés un carré orné d'un motif en couleurs. La plupart de ces motifs sont des rosaces ou des bouquets ; quatre sont des vases ; deux sont des dauphins, l'un avec un coquillage, l'autre croisé par un trident ; un seul est une nageoire stylisée. Dans l'un des deux sens, on ne distingue entre les motifs aucune symétrie et l'on n'a aucun indice du nombre des rangées, qui se réduisent maintenant à huit, la demi-rangée contiguë à la bordure non comprise. Dans l'autre sens, chaque rangée compte deux motifs qui alternent, hormis la quatrième, celle des dauphins, et la sixième ; d'où la conjecture probable que l'axe passait par la cinquième. Comme il y en a neuf, la seule demi-rangée du bas manquerait dans ce sens. Nous ne voyons aucune raison sérieuse de croire, avec Flacheron, que le pavement avait une très grande étendue et qu'il comportait, en son milieu ou ailleurs, un tableau pittoresque. Artaud [2] lui compare très justement la mosaïque des Capucins de Vienne [3], représentée par sa planche XXIII, mais va peut-être trop loin en affirmant « qu'elles ont été faites toutes les deux par les mêmes ouvriers ». La « disposition » est semblable ; elle n'est pas « exactement semblable ». Les motifs polychromes sont plus variés dans

1. Les deux descriptions de M. Blanchet, la deuxième surtout, sont insuffisantes ; de même celle d'Artaud, 1835, p. 85.

2. 1835, p. 85.

3. Cf. *Inventaire des mosaïques de la Gaule*, n° 150.

la mosaïque de Vienne, et la loi de leur retour, s'il y en a une, est beaucoup moins simple. Les carrés noirs des petits carrés y sont inscrits en losange. La bordure est différente.

3. « Cette mosaïque », dit Flacheron parlant de celle de la Déserte, « a été enlevée par les ordres de M. le maire et transportée au Palais des Arts ». Artaud, qui a reproduit, dans son texte de 1835 [1], tout le mémoire dont je n'ai cité que des extraits, met cette note sous le passage relatif à l'enlèvement et au transport : « C'est-à-dire que, l'autorité n'ayant pas jugé à propos de faire des frais pour enlever cette mosaïque par le procédé de M. Belloni, on l'a portée au Palais des Arts toute brisée et incapable de servir ». Bien qu'elle fût « incapable de servir », comme il dit en son langage, la confrontation de sa planche XXVIII avec sa planche XXVII (en bas) ou avec sa table plus haut décrite, montre qu'il trouva le moyen de l'utiliser pour son usage personnel. Dans sa table, le vase du milieu est le motif 2 ou 4 de la cinquième rangée [2] ; l'une des rosaces d'angle le motif 1 ou 3 de la même rangée, l'autre le motif 1 ou 3 de la septième, les deux dauphins sont ceux de la quatrième. La demi-rangée du haut a fourni (motif 1 ou 4) la feuille cordiforme, (motif 3) la fleur en bouton, (motif 2) la demi-rosace, qui décorent trois des triangles de la table ; la demi-rosace du quatrième triangle est la moitié d'une rosace (motif 2 ou 4) de la deuxième rangée. La torsade du cadre n'a très probablement pas une autre origine que les éléments du décor. J'ignore la provenance du surplus. Quand elle acheta ce dessus de table, avec tout le cabinet d'Artaud[3], la ville ne fit guère qu'acheter son propre bien.

II

1. Dans le voisinage immédiat de la mosaïque de Flacheron furent trouvées, peu de temps après, trois mosaïques superposées, celles que

1. P. 109-112.
2. Dans le deuxième sens de ma description.
3. Voir Lechat, dans *les Musées de Lyon en* 1906, p. 31.

représente la planche LII d'Artaud. Sa notice [1] très confuse ne fournit aucune date et laisse deviner seulement que cette découverte fut postérieure à celle de Flacheron [2]. Les documents inédits des archives municipales [3] nous font connaître que le 17 juillet 1823, le maire, baron Rambaud, convient, avec les marbriers Bernard et Jamey d'un prix forfaitaire de 400 francs pour l'enlèvement selon les procédés Belloni et le transport au musée d'une partie de mosaïque « qui vient d'être découverte en fouillant l'emplacement vendu par la ville aux sieurs Godiot et Giraudon dans l'ancien claustral de la Déserte ». Le croquis annexé au compromis ne laisse aucun doute sur l'identité du pavement : c'est la mosaïque intermédiaire de la planche LII et de la notice d'Artaud. La surface portée au devis estimatif est de 5 m. 8. Le 29 août, Artaud informe le baron Rambaud que Giraudon et Godiot viennent de mettre à découvert la troisième et dernière mosaïque et que ce pavé mérite d'être enlevé avec soin. Le 30 août, le maire et les marbriers traitent au prix de 550 francs pour l'enlèvement et le transport des parties ci-après désignées de cette mosaïque : « Tête de Bacchus, tête de Cérès, trois rosaces et trente pieds de bordure, dont l'assemblage fait une mosaïque de sept pieds sur toutes les faces ». Une note d'Artaud, conservée dans les manuscrits de l'Académie de Lyon [4], confirme que la troisième mosaïque fut découverte le 29 août 1823 et précise qu'elle gisait, à sept pieds du sol, dans la cour de la maison Giraudon et Godiot. « Elles ont été découvertes, dit la notice de 1835 [5], dans la cour de la maison de M. Giraudon, entrepreneur de bâtiments ». C'est l'immeuble qui porte aujourd'hui

---

1. 1835, p. 108-112. — Guerre, *Nouvelles preuves de l'existence de la ville de Lyon avant la présence de L. M. Plancus dans les Gaules* (très faible dissertation, et remplie d'erreurs, insérée dans *Congrès scientifique de France*, 9e session, 1841, t. II, p. 411 et suiv.), se sert d'Artaud, mais de mémoire.

2. Comme sa notice désigne pour celle-ci l'année 1830, Steyert, *Nouv. hist. de Lyon*, I, p. 276, dupe de la faute d'impression que nous avons signalée plus haut, place l'autre découverte vers 1830, approximation que M. Blanchet reproduit, *Inv. des mos. de la Gaule*, n° 734. Le rédacteur du *Catalogue sommaire des Musées de Lyon*, 1887, p. 133, nos 12 et 13 = 1899, p. 206, nos 14 et 15, donne 1820 qu'il emprunte sans doute à la légende de la planche XXVIII. De même Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 381.

3. Série R2a.

4. M 101, notes manuscrites d'Artaud, I, fol. 147

5. P. 108.

le n° 3 de la place Sathonay. Giraudon et Godiot en avaient acquis l'emplacement le 12 janvier 1821 [1].

La plus récente des trois mosaïques est figurée sur la planche d'Artaud [2], en bas, à gauche. Il ne la décrit pas dans sa notice et le dossier des archives ne la mentionne pas expressément. « Champ orné de méandres parallèles en forme de marches d'escalier ; bordure de rinceaux à feuilles cordiformes », dit M. Adrien Blanchet [3]. Il faut ajouter que la figure nous montre seulement un angle de mosaïque, une surface beaucoup moindre que pour les deux autres pavements ; le champ est blanc, le décor noir ; le champ est limité par une large bande, une seconde bande avant la bordure, la bordure entre deux bandes.

La mosaïque intermédiaire, celle que M. Blanchet a cru décrire sous le n° 735 en décrivant la mosaïque Flacheron [4], n'est pas décrite non plus dans la notice d'Artaud. Elle est figurée sur la planche, en bas, à droite [5]. Nous y voyons un angle de mosaïque noire et blanche. Un quadrillage de filets noirs divise le champ blanc en compartiments carrés ornés de dessins géométriques. Des rangées longitudinales et transversales de ces caissons ornés de losanges encadrent d'autres caissons à décor plus riche. Ceux-ci, au nombre de quatre, comportent tous en leur milieu le même carré noir avec une fleur blanche à six pétales et un cercle de points blancs où elle est inscrite,

1. Vermorel, notes, II, p. 243. Vermorel situe exactement la maison Giraudon « à la droite du Jardin des Plantes », mais date la découverte, avec une légère inexactitude, de septembre 1823 (p. 244). Le 20 avril 1820 (Vermorel, p. 243), la ville avait vendu à Raymond l'emplacement de l'actuel n° 5, séparé du n° 3 par la rue Poivre. Pourquoi Steyert, et d'après lui M. Blanchet (dont les passages vont être cités) affirment-ils que les trois mosaïques superposées furent trouvées « en construisant la maison Giraudon et Raymond, place Sathonay, n°s 3 et 5 » ? Elles n'étaient pas assez vastes pour s'étendre depuis la cour Giraudon, à travers la rue, jusqu'à l'emplacement Raymond. Mais Artaud, dans son *Lyon souterrain* (p. 96 et suiv.), compilation indigeste et négligée, où le récit des trouvailles de la Déserte est encore plus confus que dans la notice de 1835, semble localiser les trois mosaïques « chez M. Raymond » et y localise formellement les *emblemata* dont nous reparlerons tout à l'heure, trouvés, d'après la notice, sur la plus ancienne des trois. La formule de Steyert ne doit pas être autre chose qu'une conciliation, simple, mais illusoire, des deux témoignages d'Artaud.

2. Image réduite dans Steyert, ouv. cité, p. 455.

3. Ouv. cité, n° 736.

4. Voir plus haut, § 1, n° 2, note. — Méprise dont aurait dû le garder la précision du renseignement topographique. Le pavement découvert « en construisant un bâtiment municipal... sur un des côtés du nouveau perron du Jardin des Plantes » ne pouvait pas être superposé au pavement découvert « en construisant les maisons Giraudon et Raymond, n°s 3 et 5 de la place ». Il suffisait d'ailleurs à M. Blanchet de regarder la planche LII, à laquelle il renvoie.

5. Image réduite dans Steyert, ouv. cité, p. 455.

mais ce carré noir central a pour cadre soit une grecque, soit une ligne de têtes de diamants, soit une ligne de carrés posés en losanges, soit un système très dense de triangles semblables, cadre toujours limité par un filet noir. Les caissons plus simplement ornés, au nombre de douze, sont la juxtaposition de deux rectangles, dans chacun desquels est inscrit un losange décomposé en neuf petits losanges et accosté de quatre triangles noirs. La position des couples de grands losanges constituant ces douze caissons alterne : ils sont debout dans un caisson, couchés dans l'autre. Avec les seize caissons complets, qui viennent d'être définis, il y en a huit incomplets. La bordure consiste en deux lignes adossées de postes ou flots entre deux bandes noires.

La mosaïque la plus ancienne [1], la plus belle de beaucoup, est figurée sur la planche, en haut. « On y remarque », dit la notice d'Artaud [2], « une répétition du combat de l'Amour et du dieu Pan, dont nous avons parlé » — mosaïques Cassaire et Michoud — « ainsi que les images de Bacchus et de Vertumne, qui devaient être en regard de deux autres figures formant ensemble les quatre saisons ». Description inexacte du tableau principal, tel qu'il est sur l'image, et partielle du surplus. Sans être complète, celle de Steyert [3] est beaucoup moins incomplète : la mosaïque « se composait d'un labyrinthe de grecques enlacées encadrant onze carrés dont six à rosaces et cinq représentant, celui du centre, la lutte de l'Amour et du dieu Pan, les quatre autres, les saisons. Le printemps et l'hiver ont été détruits, ainsi que trois des caissons à rosaces. M. Blanchet [4], qui reproduit à peu près Steyert, ajoute : « Entourage avec ornements composés de S adossés, rouges ». La mosaïque est à champ blanc et décor polychrome. Sur ce champ rectangulaire, limité du dedans au dehors par une torsade, puis par une bordure en S adossés précédée d'un filet noir, enfin par une ligne de festons noirs et un filet noir, les méandres d'une torsade pareille à la première et soulignée d'un filet noir enfermaient onze panneaux carrés égaux, posés en damier, un

1. C'est à elle sans nul doute et à la plus récente, l'intermédiaire étant oubliée, que fait allusion Comarmond, en même temps qu'aux deux mosaïques superposées de la rue Jarente, n° 4 (cf. chap. VI) : « Nous avons vu à Ainay et à la Déserte... des mosaïques du VIII[e] ou IX[e] siècle » (date au moins contestable) «superposées chacune à une distance d'un mètre et demi environ sur une mosaïque des deux premiers siècles » (*Description...*, p. 683).

2. P. 109.

3. Ouv. cité, p. 276, avec réduction en noir de la figure d'Artaud.

4. Ouv. cité, n° 734.

tableau central représentant la lutte de l'Amour et de Pan, réduite aux deux personnages essentiels, comme dans la mosaïque Michoud ; à droite et à gauche de ce tableau, quatre caissons ornés d'un buste symbolisant une des saisons, ces bustes posés perpendiculairement aux figures du tableau, le sommet de la tête vers le dehors ; au dessus et au dessous du tableau, six caissons ornés de rosaces. Ceux-ci avaient pour cadre un filet noir et une torsade pareille à celle des méandres ; les caissons à figures deux filets noirs, l'un qui leur était propre, l'autre formé par les lignes du labyrinthe. L'image nous montre le pavement mutilé. Si nous sommes orientés dans le sens du panneau central, elle se termine en haut, sans vraisemblance aucune, par une ligne droite qui paraît due au souci de ne pas envahir la marge ; à droite par une ligne brisée. Le petit côté inférieur du rectangle est intact ; la plus grande partie du côté gauche est conservée avec une petite partie du côté droit. Des onze panneaux, il reste les trois rosaces d'en bas, les deux bustes de gauche, c'est-à-dire Bacchus ou l'automne et Cérès ou l'été, la partie gauche du tableau central, Pan marchant vers la droite, le pied droit en avant, la main gauche attachée sur ses reins par une bandelette qui fait le tour de sa taille, le tronçon de son bras gauche dirigé sans doute vers la tête de l'Amour, dont on ne voit plus que la jambe droite et l'avant-bras gauche, si l'on ne tient pas compte de la silhouette dessinée sur le ciment de support.

Artaud affirme [1] que cette mosaïque « rappelle les premiers temps de l'empire romain » et voit des « signes évidents de l'incendie général arrivé sous Néron » dans les débris « de charbon, de tuileaux et de bois brûlés » dont elle était recouverte. Il attribue la destruction de la mosaïque intermédiaire à Septime Sévère. « La troisième, dit-il, annonce un temps de décadence et doit avoir été détruite sous le cruel Attila ». Pour la première il se trompe certainement, et pour les deux autres sa conjecture est bien aventureuse. Dans leur naïveté, les vieux historiens de Lyon et, après eux, Artaud ont cru reconnaître un peu partout les traces du terrible incendie commenté plutôt que raconté par Sénèque [2]. Ils oublient que notre ville,

1. P. 108.
2. *Lettres à Lucilius*, 91.

comme toutes celles de l'antiquité, comme toutes celles des temps modernes, eut à souffrir, au cours des siècles, de bien des sinistres partiels. En l'espèce, nous avons deux raisons péremptoires de n'incriminer point le désastre arrivé sous le règne de Néron. D'abord, ainsi que nous l'avons fait observer à propos de la mosaïque Macors, le feu ne ravagea point cette fois, selon toute probabilité, les quartiers situés hors de la ville coloniale proprement dite, au delà de la Saône ; il ne ravagea que Lugudunum, la ville bâtie sur une seule colline, *uni imposita monti* [1], sur la colline de Fourvière. Puis, la mosaïque en question n'existait pas au temps de Néron : elle est à coup sûr de l'époque antoninienne, d'une époque où la fusion du *tessellatum* et du *vermiculatum* était accomplie, et non pas même du commencement de cette époque, mais d'un âge où le cadre ornemental s'était développé au préjudice du tableau pittoresque, où le tableau s'était morcelé, où l'unité de sujet ne préoccupait guère les artistes [2]. Y a-t-il le moindre rapport entre les saisons et ce combat de l'Amour avec Pan, qu'elles flanquent? Notre mosaïque appartient à une espèce nombreuse, où quatre figures allégoriques, en particulier celles des quatre saisons, « servent à meubler les coins des pavements carrés » ou rectangulaires, « quels que soient le sujet et la disposition du tableau central » [3]. La mosaïque du Verbe Incarné nous fournira l'occasion d'en parler plus longuement. Bref, le plus ancien des trois pavés superposés de la Déserte ne remonte pas au delà du second siècle. Steyert [4] conjecture qu'il fut enseveli sous les décombres après la victoire de Septime Sévère sur Albin, en 197 ; quant à l'édifice qui abritait le pavé intermédiaire, les soldats d'Aurélien l'auraient détruit en 273. Ces deux hypothèses ne sont pas invraisemblables, et l'assertion du même auteur qui place la ruine du troisième édifice « dans la suite des temps » est aussi sage que vague.

2. Que sont devenues ces trois mosaïques fragmentaires, et d'abord quelles parties en furent sauvées au moment de la découverte? Steyert [5] prétend que tout fut sauvé, puisqu'il prétend que la plus ancienne fut « réservée pour le musée avec les deux autres débris ». Des deux témoigna-

1. Sénèque, ouv. cité, § 10.
2. Voir Gauckler, article *Musivum*, dans *Dict. des Antiq. gr. et rom.*, p. 2.110-2.112.
3. *Ibid.*, p. 2.119.
4. Ouv. cité, p. 455.
5. *Ibid.*, p. 276.

ges d'Artaud, l'un, celui du *Lyon souterrain* [1], est imprécis : « De grands panneaux de ces pavés précieux ont été recueillis avec soin et sont conservés dans les dépôts du Musée ». L'autre, celui du livre de 1835 [2], est inexact : « Cette mosaïque ayant été abandonnée [3], nous avons recueilli pour le musée ces deux portraits grands comme nature » — les « images de Bacchus et de Vertumne », entendons Cérès. Les pièces des archives nous renseignent mieux et cependant ne nous apprennent pas toute la vérité. Elles ne mentionnent pas la mosaïque la plus récente, dont il ne semble pas qu'on ait songé à rien recueillir. Le croquis des parties à enlever de la mosaïque intermédiaire présente un carré de 1 m. 90 de côté, ou 3 m. 60 de surface, comprenant neuf panneaux, huit à losanges et un seul à décor plus riche. Nous n'en retrouverons pas davantage. Le devis estimatif pour l'enlèvement indique une surface de 5 m. 8. La différence correspond sans nul doute à la surface des morceaux de la bordure ou double ligne de postes, qui ne sont pas marqués sur le croquis, mais existent encore, nous allons le voir. Pour la mosaïque la plus ancienne, on est surpris que même l'énumération la plus complète, celle du traité entre le maire et les marbriers, ne contienne pas, avec la « tête de Bacchus, la tête de Cérès et les trente pieds de bordure », le Pan du tableau central, figure à peu près intacte, facilement réparable, et qui valait la peine d'être conservée. Rapprochons de cette omission bizarre le silence non moins bizarre d'Artaud sur la provenance d'une pièce qui faisait partie de son cabinet et que son catalogue [4] désigne ainsi : « Tableau en mosaïque représentant le dieu Pan dans l'action de combattre ; hauteur 1 pied 5 pouces, largeur 10 pouces ». Au temps de Comarmond, qui traduit [5] ces mesures — 0 m. 44 × 0 m. 27 [6] —, ce tableau, incorporé aux collections de la ville en 1835 avec l'ensemble du cabinet d'Artaud, était dans un cadre de bois doré. Aujourd'hui, débarrassé de ce

1. P. 97.

2. P. 109.

3. C'est comme entrepreneurs, et non comme propriétaires, pour l'enlèvement et non pour la vente, que Giraudon et Godiot présentent, le 27 octobre 1823, un compte réglé par l'architecte de la ville à 75 fr. 96 (*Arch. mun.*, R2a).

4. P. 3.

5. *Description...*, p. 694.

6. Égal à ceux qui le flanquent, le tableau central de la mosaïque avait (voir plus bas les mesures de la Cérès et du Bacchus) 0 m. 50 de côté, à un centimètre près, y compris le filet noir de son cadre propre.

cadre, il est inséré dans la décoration murale du vestibule des Antiques. Le maître mosaïste Claudius Mora, qui l'a mis en place, avait remarqué que les cubes sont collés sur marbre ou ardoise, selon le procédé de Belloni. La double bizarrerie que nous venons de constater nous sera expliquée par la comparaison de ce Pan avec celui de la planche LII. La ressemblance des deux personnages est frappante, jusque dans les moindres détails, la forme de la barbe et des cornes, les mèches de cheveux qui tombent sur la nuque, la touffe de poils qui pend entre les jambes, la couleur bleu pâle du lien qui entoure la taille. Bref, ils seraient identiques, s'ils n'étaient symétriques. Le Pan de la Déserte marche vers la droite, c'est-à-dire que la position relative des lutteurs est la même que sur la mosaïque Michoud ; celui d'Artaud marche vers la gauche, c'est-à-dire que les lutteurs étaient placés l'un par rapport à l'autre comme sur la mosaïque Cassaire. Le Pan de la Déserte marche vers la droite d'après l'image d'Artaud ; mais, en réalité, il marchait vers la gauche, comme le Pan du vestibule des Antiques. Artaud a retourné le dessin du personnage pour dissimuler la fraude par laquelle il s'était adjugé ce morceau qui aurait dû, avec le reste, entrer directement au musée. En tout état de cause, l'affirmation serait extrêmement probable ; elle est certaine, le cas de la mosaïque Flacheron nous ayant révélé une supercherie équivalente.

Voyons maintenant ce que sont devenus les morceaux recueillis pour le musée. Steyert [1], parlant de la plus ancienne mosaïque, affirme qu'elle ne figure dans aucune des salles du Palais des Arts. Son livre étant de 1895, il se trompe : cela n'était vrai qu'avant 1868. Le *Catalogue sommaire* aurait pu lui apprendre que les bustes de Cérès et de Bacchus (de l'Été et de l'Automne) sont dans le vestibule des Antiques. Mais il ne lui aurait appris ni que les fragments de la mosaïque intermédiaire y figurent aussi, ni que les deux bustes n'y représentent point seuls la première, ni qu'il en existe ailleurs, hors du musée, un autre fragment, ni certains détails curieux de son histoire depuis le temps où ses débris quittèrent le terrain de la Déserte jusqu'à celui où ils reçurent la place qu'ils occupent aujourd'hui.

La présence de « quelques fragments de mosaïques trouvées à Vienne

1. Ouv. cité, p. 276.

et à la Déserte » est constatée dans les dépôts par un récolement d'inventaire signé le 11 juillet 1831 [1]. Le 30 mai 1834 [2], l'architecte de la ville, Dardel, réduit à quarante-quatre francs un compte du marbrier Domy pour temps employé à transférer les mosaïques placées — c'est-à-dire évidemment déposées — au premier étage de l'aile orientale. Cette partie du palais étant destinée à la nouvelle salle des Antiques ou salle des Plâtres, les fragments de la Déserte furent sans doute parmi ceux qui descendirent alors au rez-de-chaussée. A une date que je ne puis fixer [3], après 1840 et avant 1850, Comarmond fit transporter pour réparations toutes les pièces de mosaïques rassemblées dans les dépôts chez un marbrier de la rue Sainte-Hélène, le nommé Baratta, en qui, fort légèrement, il avait mis sa confiance. Elles y séjournèrent longtemps et ne rentrèrent pas toutes au musée. Baratta négligeait parfois de distinguer ce qui était chez lui de ce qui était à lui. Il essaya de vendre le buste de Cérès au mosaïste Édouard Mora, son voisin ; il le vendit avec une des trois rosaces au curé de Saint-Martin d'Ainay, voici à quelle occasion. En octobre 1850, dans une cour de l'hospice des Jeunes filles incurables, on exhuma une mosaïque fragmentaire qui fut offerte à la ville [4], mais que Comarmond ne jugea pas digne du musée. Il écrivit au maire que le curé d'Ainay voulait la faire placer « comme devant d'autel » dans la chapelle de la Vierge et qu'il lui paraissait bon « de l'entretenir dans cette pensée » [5]. La pensée se réalisa : la mosaïque des Incurables servit à paver le chœur de la chapelle consacrée le 8 décembre 1851, après réfection, par le cardinal de Bonald [6]. Mais elle ne comportait que six panneaux [7], et pour entourer les trois côtés de l'autel il en fallait neuf. Le buste de Cérès et la rosace vendus par Baratta comblèrent les deux tiers de cette lacune. Cérès eut la place d'honneur, devant le tabernacle ; la rosace fut

1. *Arch. mun.*, R²a.

2. *Ibid.*

3. Tout ce qui suit, d'après *Procès-verbaux du Conseil de fabrique de Saint-Martin d'Ainay* (inédits, archives de la paroisse) ; séance du 14 mars 1858 : lettre de Martin-Daussigny et délibération du conseil. Je dois la connaissance de ce registre à mon savant ami, le regretté docteur Birot, qui avait fait de l'archéologie et de l'histoire d'Ainay sa province. J'ai pu préciser quelques détails grâce au témoignage oral du maître mosaïste Claudius Mora.

4. Lettre de Madame Garnier-Aynard au maire, 7 octobre 1850 (*Arch. mun.*, R²a).

5. Lettre de Comarmond au maire, 11 octobre 1850 ; *ibid.*

6. *Procès-verbaux...*, 8 décembre 1851.

7. Comarmond, lettre citée.

posée à droite de l'autel, là où elle est encore ; une autre rosace pareille, fabriquée de toutes pièces, lui fit pendant à gauche [1]. Un détail révèle d'emblée la contrefaçon : les deux rosaces ont un double cadre en torsade ; mais dans la rosace moderne, le cadre extérieur est continu comme le cadre intérieur ; dans la rosace antique, il est discontinu à deux angles, parce qu'il représente simplement les tronçons de la grecque où ce panneau était jadis encastré.

Lorsque Martin-Daussigny eut à faire vider les dépôts, en 1863, il constata la double disparition qui avait échappé à l'insouciance de son prédécesseur. Mais en 1868 seulement, lorsqu'il combinait la décoration composite du vestibule des Antiques et regrettait tout haut l'absence de la Cérès, qui aurait si heureusement fait pendant au Bacchus, il apprit par le mosaïste Claudius Mora, lequel tenait le renseignement de son père, où se trouvaient les deux panneaux manquants. Le conseil paroissial d'Ainay, mis au courant, s'empressa de restituer la Cérès, que le conservateur réclamait seule et qu'il offrait de remplacer, aux frais du musée, « par un médaillon de mosaïque antique plus en harmonie avec la sainteté du lieu qu'une divinité païenne ». Ce médaillon est une rosace à deux cadres, l'intérieur en torsade, l'extérieur en chapelet de triangles ou têtes de diamants. Je crois pouvoir l'identifier avec un caisson de la mosaïque figurée sur la planche X d'Artaud et trouvée par Paul Macors dans son jardin, vers l'angle sud-est des rues d'Auvergne et de Jarente [2]. Elle passait jusqu'ici pour entièrement perdue. Quant à la Cérès, comme autrefois dans le pavement de la Déserte, elle voisine, depuis 1868, avec le Bacchus dans le vestibule des Antiques, à mi-hauteur de la paroi qui confronte la porte d'entrée. Mais au lieu qu'ils s'encastraient jadis dans la torsade de la grecque, avec un filet pour seul cadre, ils ont maintenant l'un et l'autre, au delà de ce filet, un cadre continu

---

1. « Le pavé du sanctuaire de la Vierge est une mosaïque imitée de l'antique et faite d'après le dessin de fragments trouvés dans le local de l'hospice des Incurables... Les artistes peuvent y admirer une tête de Cérès en mosaïque découverte à Vienne, et que M. le Curé a fait placer dans la partie qui correspond avec le milieu de l'autel » (Abbé J. Roux, dans *Revue du Lyonnais*, nouv. série, II, 1850, p. 438). La première affirmation est gravement inexacte, la seconde est fausse et reproduit sans doute un mensonge de Baratta.

2. Au cours des fouilles qu'il fit après la découverte de la mosaïque des Jeux du cirque ; voir chap. I, § I, n° 3.

de torsade [1], qu'ils doivent à quelque Baratta [2]. Les deux rosaces que celui de la rue Sainte-Hélène n'a point vendues, se voient, depuis la même époque, dans la frise de cette paroi, à droite et à gauche du beau lion, débris de la mosaïque d'Orphée charmant les animaux, qui en occupe le centre. La mosaïque intermédiaire a fourni tout le soubassement de la paroi : à gauche, entre deux panneaux à losanges, le seul panneau à décor plus riche qui fut enlevé, celui où le carré noir à fleur blanche avait pour cadre un chapelet de petits carrés ; à droite, deux autres panneaux et un demi-panneau à losanges. Elle a fourni aussi la moitié du soubassement de la paroi opposée, la moitié droite par rapport à l'entrée, trois autres panneaux à losanges. Donc, des neuf panneaux enlevés, huit et demi se retrouvent ici. Ce n'est pas tout : la partie sauvée de la double ligne de postes qui bordait cette mosaïque ayant été scindée, une ligne couronne aujourd'hui le soubassement de la première paroi, une autre sert de cadre à la Table claudienne sur la paroi gauche par rapport à l'entrée [3]. La torsade que l'on voit à la cimaise des parois est, nord et ouest, a été fournie, sans doute, par les « trente pieds de bordure », c'est-à-dire de torsade, qui furent sauvés avec le Bacchus et la Cérès de la plus ancienne mosaïque.

3. Un devis estimatif, dressé en date du 14 mars 1867 [4] par l'architecte Desjardins pour la restauration du vestibule des Antiques, contient une prévision de cent francs, « somme à valoir sauf règlement », applicable à la pose d'une mosaïque romaine. Il ne s'agissait pas, en réalité, d'une seule mosaïque, mais des fragments de plusieurs mosaïques, entrés dans les dépôts du musée à diverses époques et au moyen desquels le conservateur Martin-Daussigny avait combiné pour le vestibule une décoration murale que les mosaïstes Édouard et Claudius Mora exécutèrent en 1868. Je tiens du second que la durée des travaux fut de huit ou neuf mois. Ainsi le coût dépassa certainement et largement la somme à valoir du devis estimatif.

---

1. Voir les fig. 17 et 18.

2. Avec ce cadre, les deux panneaux ont les dimensions indiquées dans le *Catalogue sommaire des Musées* et l'*Inventaire des mosaïques*, 0 m. 97 en hauteur et en largeur ; mais le carré limité par le filet n'a que 0 m. 51 de côté.

3. Le surplus, qui est fort peu de chose, des lignes de postes enlevées a été employé, nous le verrons plus bas, dans le soubassement du couloir entre les salles de la sculpture.

4. *Arch. mun.*, M[1]a. La pièce se retrouve dans la série M[1]e, M[1]g.

Martin-Daussigny nous apprend lui-même [1] à quelle date fut ouverte au public « la salle de Claude », ce vestibule des Antiques où il avait fait transférer la Table claudienne. « Une nouvelle application de l'*opus musaïvum* antique » — il veut dire *musivum* — « vient d'être réalisée au Palais des Arts. De nombreux et magnifiques fragments de mosaïques romaines ont été utilisés pour la décoration de la salle de Claude, ouverte au public depuis le 25 avril dernier » (1869). Cette salle « que sa décoration... rend unique en Europe » est, affirme-t-il, « d'un aspect tout à fait *Pompéien* », parce qu'elle est « décorée de mosaïques antiques incrustées dans les murailles à l'imitation des peintures pompéiennes ». L'énumération précise des morceaux employés aurait mieux valu que cette annonce vague et emphatique. Dans le contexte antérieur de ces études, nous les avons déjà mentionnés presque tous ; mais, si nous avons pu identifier les uns avec certitude, pour les autres nous en avons été réduits aux conjectures. Ce qu'il nous reste à faire ici n'est d'ailleurs pas une simple récapitulation : nous avons à décrire l'ensemble, tel que Martin-Daussigny l'avait conçu et le fit exécuter.

Il comprenait, sur chacune des quatre parois, une frise et un soubassement ; de plus, sur la paroi nord, celle qui confronte la porte d'entrée, deux caissons fixés au centre des panneaux du mur. Analysons d'abord le revêtement de la paroi sud, pour lequel on utilisa les morceaux les plus endommagés et les moins décoratifs, parce qu'elle est mal éclairée. Tout ce côté de la frise, que la porte d'entrée coupe en deux et qui a moins de hauteur que les frises des autres parois, a été fourni par la primitive mosaïque de l'*Ivresse de Bacchus* : ce sont les restes de quatre caissons non employés dans la première reconstitution réduite, et numérotés 1, 6, 15, 31, sur notre schéma [2]. Quant au soubassement, celui de droite par rapport à l'entrée consiste, nous venons de le dire, en six demi-caissons à losanges de la mosaïque intermédiaire de la Déserte, celui de gauche comprend quatre panneaux ou débris de panneaux quadrangulaires que je suppose identiques avec une partie des huit fragments donnés au musée par l'hospice des Incurables d'Ainay, en

---

1. *La salle de Claude au Palais des Arts*, dans *Revue du Lyonnais*, 1869, I, p. 426.
2. Fig. 12. Voir chap. VII, § III, n° 2.

1867 [1]. Le deuxième panneau en partant de la porte a été rapiécé : l'une des pièces a été fournie par la mosaïque Flacheron, de la Déserte ; elle garnit l'angle inférieur droit du panneau ; c'est le motif 2 de la sixième rangée [2].

La frise des trois autres parois fut constituée de telle sorte que l'ensemble eût son unité. Le fond est blanc. Deux bandes rectangulaires délimitées par un filet forment, en haut et en bas, une bordure horizontale, interrompue seulement deux fois. Une série de bandes pareilles aux premières divisent verticalement la surface. Les parties libres des unes et des autres sont des rectangles garnis d'un losange en filet noir avec un petit losange noir au milieu et quatre triangles noirs aux écoinçons ; leurs intersections sont des carrés garnis d'un carré noir posé en losange et marqué d'une croix gammée blanche. Les bandes verticales alternent avec des caissons que nous aurons à décrire, hormis qu'aux deux angles est et ouest de la pièce deux d'entre elles sont reliées par une bande d'égale dimension, mais dont le rectangle libre est garni d'un losange blanc sur champ noir, et les deux carrés d'intersection d'un carré blanc posé en losange sur champ noir.

Dans la frise de la paroi orientale, qui fait face à la Table claudienne, les bandes encadrent sept panneaux carrés à petit motif central polychrome, les panneaux impairs ayant pour cadre intérieur un chapelet de triangles noirs ou têtes de diamants, les pairs un chapelet de carrés noirs en losanges, tous chapelets compris entre deux filets noirs. Dans la frise de la paroi occidentale, où la Table claudienne est encastrée, il n'y a que six de ces panneaux — deux groupes de trois —, les cadres intérieurs correspondant pour le groupe de droite à ceux des panneaux d'en face, puisque le deuxième a le chapelet de carrés, le premier ainsi que le troisième le chapelet de triangles ; mais ne leur correspondant pas pour le groupe de gauche, puisque le premier et le troisième ont le chapelet de carrés et le deuxième le chapelet de triangles. Entre les deux groupes, la place du milieu est occupée par un morceau rectangulaire assez haut pour interrompre les bandes horizontales : le Pan d'Artaud [3], débarrassé de son cadre en bois et encadré par les mosaïs-

1. *Arch. mun.*, R² a : lettre de Martin-Daussigny au préfet (26 juillet 1867). Le reste de ces débris a dû servir pour le soubassement du rez-de-chaussée ; voir plus bas, n° 4.

2. Voir plus haut, § 1, n° 2.

3. Voir plus haut, n° 2.

tes modernes d'une bande rectangulaire noire avec, au-dessus et au-dessous de la figure, une ligne de carrés blancs posés en losanges. La frise de la paroi septentrionale, qui regarde la porte d'entrée, est la plus complexe. Au-dessus de la porte qui met le vestibule en communication avec la galerie, les bandes horizontales sont interrompues par trois panneaux rectangulaires couvrant toute la hauteur de la frise. Celui du milieu renferme le lion de la mosaïque d'Orphée, sur son fond jaunâtre et dans son double cadre octogonal, filet rouge, filet noir [1] ; quatre triangles de la même couleur jaunâtre accostent l'octogone qu'ils ramènent à un carré au-dessus et au-dessous duquel se développe une ligne de petits carrés noirs posés en losanges. Les panneaux de droite et de gauche présentent deux rosaces qui ont appartenu à la plus ancienne des trois mosaïques superposées de la Déserte [2], dans leur cadre authentique de torsade et un cadre extérieur moderne de filet noir. Au-dessus et au-dessous des rosaces ainsi encadrées, une ligne de carrés noirs posés en losanges, plus petits que ceux du panneau central, complète le décor du rectangle. Ces deux panneaux sont séparés du panneau central par une bande verticale identique à celles que nous avons décrites. A droite et à gauche de ce groupe moyen nous retrouvons, non seulement les bandes verticales, mais aussi les bandes horizontales. Elles encadrent, à gauche trois, à droite deux panneaux ornés d'une belle rosace polychrome dans un filet noir. La plus originale de ces rosaces est constituée par quatre cornes alternant avec quatre coupes.

Des cinq derniers panneaux de cette paroi, non plus que des panneaux à petits motifs polychromes, fleur, feuille, fruit, oiseau, vase, etc., des deux parois précédentes, je n'ai pu faire qu'une attribution conjecturale à la seconde mosaïque Contamin, de Vienne, découverte et acquise en même temps que la grande mosaïque de l'*Ivresse de Bacchus* [3]. De là proviendraient également les bandes qui quadrillent l'ensemble des trois frises, ou au moins l'idée du dessin et une partie de ce quadrillage. J'ignore absolument la provenance du grand rinceau polychrome, où de grosses fleurs

1. Chap. IV, § II, n° 2 à la fin.
2. Voir plus haut, n°s 1 et 2.
3. Chap. VII, § 1, n° 1.

oblongues alternent avec des feuilles en forme de peltes, qui sert de soubassement à la paroi orientale, et je ne vois aucun moyen de la conjecturer avec la moindre probabilité. Facilement reconnaissable est, au contraire, celui qui fait le soubassement de la paroi occidentale, sous la Table claudienne : c'est le seuil de la première mosaïque Contamin [1], modifié seulement par l'addition, à droite et à gauche, d'un rang vertical de peltes prolongeant celles qui le soulignaient dans l'original. Quant au soubassement de la paroi septentrionale, la mosaïque intermédiaire de la Déserte en a fait tous les frais : à gauche de la porte, deux panneaux à losanges flanquant un panneau plus orné, à droite cinq demi-panneaux à losanges posés verticalement. Le rang de flots ou postes qui couronne ce soubassement des deux côtés de la porte a la même origine, ainsi que le cadre pareil de la Table claudienne. Rappelons enfin que la plus ancienne des trois mosaïques superposées a fourni sans doute la torsade qui règne à la cimaise de toutes les parois hormis celle de la porte d'entrée, et sans aucun doute possible les deux caissons appliqués de part et d'autre de la porte qui conduit à la galerie, Bacchus ou l'Automne, Cérès ou l'Été, sauf qu'ils n'avaient jadis qu'un cadre continu de filet noir auquel les mosaïstes modernes ont ajouté un cadre extérieur de torsade fait avec des fragments du labyrinthe où ils s'encastraient [2].

4. Dans la mosaïque composite qui revêt les deux soubassements du couloir séparant, au rez-de-chaussée, les salles de la sculpture, les morceaux de provenance inconnue sont en très grande majorité. Je conjecture qu'il y a parmi eux le surplus des huit fragments donnés au musée par l'hospice des Incurables en 1867 et employés en partie, je l'ai supposé du moins, pour la décoration du vestibule des Antiques [3]. Voici tout ce que je puis identifier avec certitude dans ce double soubassement qui comprend huit panneaux : dans le deuxième panneau du côté gauche en venant du cloître, la chouette d'*Orphée charmant les animaux* ; dans celui-ci et celui qui lui fait

1. *Ibid.*, § II, n° 3, et § III, n° 2.

2. A la fin du chapitre VII, j'ai exprimé l'espoir que les trois panneaux retranchés de la mosaïque Contamin lors de la seconde repose viendraient un jour rejoindre dans ce vestibule des Antiques les parties de la même pièce qui y sont déjà. Il y a place pour eux : les deux panneaux à décor circulaire feraient face au Bacchus et à la Cérès ; le panneau à décor quadrangulaire confronterait la Table claudienne.

4. Voir plus haut, n° 3.

face de l'autre côté, quelques débris du double chapelet de triangles noirs qui encadrait les caissons de l'*Ivresse de Bacchus* ; dans ce dernier et son voisin, c'est-à-dire dans les deux premiers du côté droit, quelques débris de la double rangée de flots ou postes qui bordaient la mosaïque intermédiaire de la Déserte ; dans les troisième et quatrième du côté gauche et dans le quatrième du côté droit plusieurs fragments des caissons 9, 10, 17, 30, 36 [1], de l'*Ivresse de Bacchus*. A remarquer le premier panneau du côté gauche, que composent en majeure partie deux assez grandes pièces, le reste d'un vaste caisson circulaire avec zônes de triangles concentriques, et la presque totalité d'un caisson quadrangulaire ayant au centre une fleur à quatre pétales dans un cadre de filet noir entouré par un chapelet de têtes de diamants. C'est le même Martin-Daussigny qui fit exécuter ce revêtement composite, en 1877, lorsqu'il achevait l'organisation des salles de la sculpture [2]. Le dossier des archives municipales [3] mentionne à la date du 21 juin une somme de 640 francs pour réparation et pose de mosaïques « dans le petit vestibule du rez-de-chaussée ».

III

1. Dans le vestibule des Antiques, au-dessus de la porte qui communique à gauche avec le cabinet du conservateur, on a fixé récemment un petit tableau que M. Dissard enregistre ainsi au livre d'entrées, n° 123, 13 janvier 1883 : « Don de M. Louis Carrand. Un compartiment de mosaïque antique dans un cadre en bois doré ». Compartiment est trop vague : il s'agit d'un *emblema*, c'est-à-dire d'une mosaïque destinée à être encastrée dans un pavement plus vaste, d'où ce nom, et directement exécutée sur la tuile qui la porte. Nous pouvons ajouter qu'il s'agit de la plus ancienne pièce de mosaïque romaine que possède le musée de Lyon. Car à l'époque augustéenne seulement, au premier siècle de notre ère, quand l'*opus vermiculatum*

1. Voir le schéma, fig. 16. J'ai retrouvé au dépôt des mosaïques, dans une cave, un autre débris du caisson 36.

2. Voir Eug. Vial, dans les *Musées de Lyon (en 1906)*, p. 17 et suiv.

3. Série M[1]a.

ne s'était pas encore mêlé avec l'*opus tessellatum*, les mosaïstes composèrent, dans l'atelier même, sur dalles de marbre ou de tuf ou encore sur tuiles, enduites d'un ciment très fin à prise lente, ces petits tableaux en pierres d'une extrême petitesse et de formes très variées, portatifs, pouvant être insérés à volonté dans un pavé en cubes plus gros, exécuté directement sur le sol [1]. C'est bien dans cette catégorie que le range M. Gauckler [2] qui en indique les dimensions et le sujet : « Au musée de Lyon, mosaïque inédite de 0,50 sur 0,50, venant d'Italie et donnée en 1883 par L. Carrand. Triton et Néréide donnant à boire à un tigre marin ». « Venant d'Italie » n'est sans doute qu'une conjecture probable : à l'époque augustéenne, on ne rencontre que très peu de pavements historiés hors de l'Italie [3] ; cependant les provinces en ont rendu quelques-uns, le sol de Lyon romain en a rendu deux [4]. Au témoignage d'Artaud [5], dans le remblai qui séparait, à la Déserte, la mosaïque intermédiaire de la plus ancienne, on trouva « deux pièces de mosaïque établies sur des briques taillées en biseau ». Le propriétaire du terrain les lui remit. « On y voit, dit-il, des poissons et le bas d'une draperie, dont le fini est admirable, attendu que les cubes sont extrêmement petits ». Ces morceaux ne figurent pas dans le catalogue de son cabinet ; nous ignorons ce qu'ils ont pu devenir. Les dimensions exactes de l'*emblema* Carrand sont 0,525 sur 0,515. En voici la description précise. A gauche le tigre, vu de face, tête, encolure et poitrail ; au milieu la Néréide,qui lui présente la coupe de la main gauche et tient de sa droite invisible un rameau déployé horizontalement vers la tête du tigre ; la tête de profil vers le tigre, elle est au surplus vue de dos, parée d'un collier et de bracelets, nue hormis que ses jambes sont enveloppées dans une draperie qui s'envole en arc devant elle. Cette draperie couvre aussi, sauf une extrémité de nageoire caudale, l'arrière-train, sur lequel la Néréide est assise, du Triton dont le

1. Sur les *emblemata* voir Gauckler, dans *Dict. des antiq. gr. et rom.*, art. *Musivum*, p. 2.098 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 2.099, ntoe 5 ; cf. 2.101, note 11.

3. *Ibid.*, p. 2.097, surtout note 14.

4. M. Adrien Blanchet les a omis dans son *Inventaire* ; mais ils n'ont pas échappé à M. Gauckler, *ibid.*, p. 2.099, note 5 : « A la Déserte, près Lyon, fragment (poissons et draperie) ».

5. 1835, p. 109. Cf. *Lyon souterrain*, p. 97 : « Chez M. Raymond » (inexact ; voir plus haut § II, n° 1) « on a déterré des fragments de briques taillées en bizeau, sur lesquelles on voit des poissons en mosaïque, dont les pièces de rapport n'ont pas deux lignes de surface ».

torse s'érige à droite, de face, nu ; il regarde vers la nymphe ; sa tête porte des cornes de homard, sa main gauche tient un roseau. L'eau de la mer est figurée au bas du tableau. Le décor polychrome s'enlève sur fond noir. Le nombre est considérable, surtout en Afrique, des mosaïques romaines représentant des scènes, sinon identiques, du moins analogues, Néréides associées à des Tritons et à des animaux marins [1].

2. Dans ce même vestibule des Antiques est déposé un panneau hexagonal de mosaïque appliqué sur une épaisse dalle de ciment. Un double filet noir y encadre, sur champ blanc, un buste polychrome, coupé aux épaules, vu de face, les yeux regardant vers la gauche, le visage imberbe, la tête couronnée de feuillage, de fleurs et de fruits, un thyrse appuyé à l'épaule gauche. C'est, comme le panneau de la Déserte appliqué sur une paroi de ce vestibule, Bacchus ou l'Automne. D'un sommet de l'hexagone au sommet opposé, on mesure extérieurement au cadre 0 m. 485, intérieurement 0 m. 37. Je n'ai trouvé nulle part aucune indication sur la provenance de ce fragment ; je conjecture qu'il appartenait à la petite mosaïque Contamin, dans laquelle, selon la description de Branche, on voyait « des têtes de Bacchus couronnées de pampres et de Cybèle couronnées de tours »[2].

3. Dans une cave qui sert de dépôt, M. Focillon, directeur des Musées, m'ayant donné le moyen de l'explorer en 1916, je découvris trois caissons de la grande mosaïque Contamin, ceux qui furent supprimés lors de la deuxième réduction [3] et qui sont maintenant au pied de l'escalier de la Minerve, et en outre un fragment du caisson 36. J'y découvris aussi une trentaine de dalles en ciment, la plupart entières, quelques-unes brisées, entoilées sur une de leurs faces, où, la toile arrachée et cette face nettoyée, je reconnus sans peine, en rapprochant d'un double rapport de Martin-Daussigny [4] un

---

1. Voir les tables de l'*Inventaire des Mosaïques*. Je citerai seulement : I, 209 (Sainte-Colombe) : Triton, Néréide sur un dauphin ; fig. dans Bazin, *Vienne et Lyon gallo-romains*, p. 9 ; — 376 (Saint-Rustice) : Nymphe et Triton ; — 1382 (Orbe) : Néréide et Triton ; — III, 437 (Cherchel) : Triton porteur du *pedum* et Néréide assise sur une panthère marine *(emblema)* ; cf. Gauckler, *ibid.*, p. 2.097, note 13, et 2.119, note 2 ; — et surtout II, 798 (Carthage) : Triton vêtu, couronné de roseaux, portant une corbeille et un *pedum* ; Néréide assise sur un des replis de sa queue, vêtue, parée de bijoux, tenant une corne à boire *(emblema)*.

2. Voir ch. VII, § I ; cf. plus haut, § II, n° 3.

3. Voir le schéma, fig. 16.

4. *Arch. mun.*, R² c, 13 juillet et 18 août 1876.

dessin annoté du mosaïste Claudius Mora [1], ce qui fut sauvé d'une des mosaïques exhumées place des Célestins, au mois de juillet 1876. M. Focillon a fait depuis transférer ces dalles dans les sous-sol de la Faculté des lettres, quai Claude-Bernard. Il y avait enfin, dans la même cave du Palais Saint-Pierre, plusieurs fragments de mosaïque arrachés à la pioche avec le bloc volumineux du béton de support. L'identification de ceux-ci ne saurait être que conjecturale. Ils n'appartiennent pas tous à la même pièce. Les uns proviennent, je pense, d'une mosaïque découverte place des Célestins tout de suite avant la précédente et que Martin-Daussigny fit également enlever en partie [2] ; les autres, d'une ou plusieurs mosaïques vues en 1884 dans la tranchée des égouts de la rue Jarente, entre les rues d'Auvergne et Vaubecour [3] : Claudius Mora se souvenait d'en avoir fait arracher et transporter au Palais Saint-Pierre des morceaux considérables. Comme les divers fragments retrouvés dans cette cave ne figurent pas et ne semblent pas destinés à figurer jamais dans les salles du Musée, je me borne à les signaler ici, me réservant d'en parler avec plus de détail dans une autre partie de ces études [4].

1. Je n'ai plus à ma disposition, malheureusement, ce dessin que le regretté maître mosaïste m'avait communiqué.

2. Rapport du 13 juillet 1876. Cf. *Inv. des mos. de la Gaule*, n° 745.

3. Témoignage oral de Claudius Mora ; cf. *Salut public* du 5 avril 1884.

4. Celle qui aura pour titre *Recherches sur les mosaïques romaines de Lyon*. — De la mosaïque en relief appelée par Artaud (1835, p. 84 ; album, pl. 37) l'Espérance, je ne parlerai ni ici ni ailleurs ; car elle n'est pas romaine. Voir Engelmann, *Ueber Mosaïkreliefs*, dans *Rheinisches Museum*, n. f., 29 (1874), p. 561 et suiv.; cf. Gauckler, p. 2089, avec la note 2.

X

MOSAÏQUES DU VERBE INCARNÉ

I

1. A Fourvière, rue du Juge-de-Paix, 24, dans le clos du Verbe-Incarné, ainsi appelé aujourd'hui à cause d'une congrégation religieuse qui le possède depuis 1833, mais connu auparavant sous le nom de clos Montaland, la Faculté des lettres de Lyon a pratiqué, de 1911 à 1914, des recherches archéologiques sur l'emplacement d'une vaste et riche demeure qui bordait jadis la voie d'Aquitaine. Elles ont procuré, entre autres découvertes, celle de neuf mosaïques romaines [1]. Deux seulement doivent être étudiées ici, parce que l'une figure déjà, l'autre est destinée à figurer prochainement dans les musées de la ville.

2. La première fut exhumée au mois de juin 1911, dans la cour d'entrée, parmi beaucoup de vestiges moins intéressants. Elle gisait à deux mètres environ du niveau actuel. Intacte [2], elle avait formé un carré dont le côté mesurait 3 m. 85. Un autre carré, mesurant 0 m. 75 de côté, en occupe le centre, tableau polychrome à fond noir qui représente Bacchus adolescent, couronné de lierre ou de pampre, le torse et les jambes nus, le milieu du corps couvert par la nébride ou peau de faon, le thyrse dans la main droite, le bras gauche abandonné sur l'encolure de la panthère qui porte le dieu. Celle-ci, ramassée et prête à bondir, tient entre ses pattes de devant le sistre ou tambourin. Aux quatre angles, quatre tableaux carrés dont le côté ne mesurait que 0 m.56, polychromes aussi, mais à fond blanc comme tout le surplus du champ, présentaient quatre bustes plus grands que nature et

1. Voir les comptes rendus détaillés de ces fouilles, par M. Germain de Montauzan, dans *Annales de l'Université de Lyon*, nouv. série, II, fasc. 25, 28 et 30.

2. Notre figure 19 la montre telle qu'elle fut exhumée.

s'encadrant d'abord dans un étroit filet noir, puis dans les méandres d'un double labyrinthe constitué par une torsade multicolore et un large filet rouge. La même torsade et le même large filet servaient de cadre à l'ensemble du décor et une ample bande noire de bordure aux quatre faces de la mosaïque. Au-delà de cette bordure régnait, à la droite du tableau central par rapport au spectateur, un bourrelet de ciment qui raccordait autrefois le pavement à une paroi détruite. Au-dessous du tableau, ce pavement était prolongé par un carrelage noir, blanc et rouge, en mosaïque aussi. Sur les deux autres côtés, il avait de graves lacunes : tout le bord supérieur manquait, presque tout le bord gauche et une grande partie de l'angle supérieur gauche. Outre des éléments du labyrinthe, un des quatre petits tableaux était complètement détruit, celui qui avait occupé cet angle, et de celui qui avait occupé l'angle supérieur droit il ne restait qu'un vestige de front et de coiffure. Ce vestige suffit pour montrer que le buste de ce panneau et, par conséquent, aussi celui du panneau entièrement effacé étaient en hauteur, le sommet de la tête tourné vers le tableau principal. Au contraire, les deux bustes des panneaux conservés, qui garnissent les angles inférieurs, sont en longueur et s'opposent par leurs sommets. Quelques endroits du tableau principal étaient endommagés : l'angle supérieur gauche du fond, le front de Bacchus, la tête et le corps de la panthère, mais sans qu'il manquât rien aux lignes de contour. En somme, la mosaïque avait perdu un quart à peu près de sa surface primitive qui était d'un peu moins de 15 mètres.

Le sujet des tableaux secondaires est aussi certain que celui du tableau principal : c'était une figuration symbolique des quatre saisons. Le buste de femme au visage austère, voilée et couronnée d'un feuillage rigide, qui occupe l'angle inférieur droit [1], c'est l'Hiver ; le buste de jeune homme au visage langoureux, à la blonde chevelure tombant en boucles sur le cou et les épaules, couronné de feuillages brillants, l'épaule droite nue, la gauche couverte par les plis du manteau, c'est l'Automne [2], figure semblable, sinon exactement pareille, à celle du Bacchus de notre vestibule des Antiques, symbole qui représentait la même saison dans la mosaïque de la Déserte [3]

1. Fig. 20.
2. Fig. 21.
3. Voir chap. IX, § II, et fig. 18.

Au-dessus de lui il y eut, dans la mosaïque du Verbe-Incarné, l'Été, un buste de femme blonde, couronnée d'épis, analogue à la Cérès du même vestibule des Antiques, qui représentait cette saison dans la même mosaïque de la Déserte [1]. Et, au-dessus de la femme voilée, il y eut jadis un buste d'adolescent couronné de fleurs, le Printemps. Bacchus et les Saisons, tel est donc dans son ensemble le sujet de notre mosaïque.

3. Si la représentation allégorique des quatre saisons n'était point propre à la seule peinture en mosaïque — on la retrouve dans les œuvres de la sculpture, de la glyptique, de la céramique —, elle y était particulièrement fréquente. M. Héron de Villefosse [2] a dressé en 1879 une liste de vingt-trois pavements qui comportaient cette représentation, et M. Gauckler [3] y a fait depuis un nombre considérable d'additions. Toutes les provinces de l'empire romain ont fourni leur contingent ; celui des régions comprises dans l'*Inventaire des mosaïques*, Gaule et Afrique, est d'une quarantaine. Le plus souvent les saisons sont figurées par quatre bustes, beaucoup plus rarement par des personnages en pied ou quelque autre symbole [4]. Presque jamais elles ne sont le sujet principal du pavement ou n'en occupent le centre [5]. Parfois elles sont rangées sur une ligne, seules ou avec une autre figure [6]. En général, elles garnissent les quatre angles, que le panneau central soit un tableau pittoresque, ce qui est l'ordinaire, ou qu'il soit un motif ornemental ou un dessin géométrique [7]. Le sujet du tableau pittoresque autour duquel on les a placées est variable : dans notre mosaïque de la Déserte [8], elles accompagnaient une lutte de l'Amour et de Pan ; dans une mosaïque de Sainte-Colombe [9], le sujet principal est Orphée charmant les animaux ; dans une autre de la même localité [10], un jeune homme en pied avec un chien couché ;

---

1. *Ibid.* et fig. 17.

2. *La mosaïque des quatre Saisons à Lambèse (Algérie)*, dans *Gazette archéologique*, V, p. 144 et suiv.

3. Dans *Dict. des antiq. gr. et rom.*, art. *Musivum*, p. 2.119, note 10.

4. Par exemple, Saint-Romain-en-Gal, *Inv. des mos.*, I, 207 = 243 (quatre génies en pied) ; Henchir-Thina, *ibid.*, II, 18 (quatre amours à cheval) ; même localité, *ibid.*, II, 29a (quatre cochers de cirque).

5. Exceptions : Saint-Romain-en-Gal, *ibid.*, I, 246 ; Timgad, *ibid.*, II, 166 ; etc.

6. Exemple : Saint-Romain-en-Gal, *ibid.*, I, 198.

7. Exemple : *ibid.*, II, 73a, 3°, El-Djem (corbeille de fleurs) ; II, 18A, 11, Henchir-Thina (décor géométrique).

8. *Ibid.*, I, 734. Voir chap. IX, § II.

9. *Inv. des mos.*, I, 219 ; cf., *ibid.*, 1.032 (Forêt de Brotonne).

10. *Ibid.*, 220.

dans une mosaïque de Chebba [1], Neptune sur son quadrige; dans une mosaïque de Sentinum [2], Apollon; etc. Mais souvent, plus souvent qu'à aucun autre sujet, cette place d'honneur est réservée à Bacchus [3]. D'ailleurs, cette même place est aussi réservée à Bacchus dans beaucoup de mosaïques où ne figurent pas autour de lui les saisons [4] ; et dans certaines de ces mosaïques, comme dans la nôtre du Verbe-Incarné, le dieu est représenté avec une panthère ou un tigre [5]. Deux mosaïques spécialement doivent être rapprochées de la nôtre, parce que les saisons y entourent Bacchus et que le dieu y est représenté avec une panthère ou des panthères : une mosaïque de Trêves [6] montrant, au centre, Bacchus sur un char attelé de panthères et conduit par un satyre ; aux angles, les saisons en des médaillons ovales, d'autres sujets dans des carrés entre ces médaillons ; et surtout une mosaïque d'El-Djem [7], où l'on voit, au centre, Bacchus nu, un voile flottant derrière lui, la tête couronnée de pampre, tenant des deux mains le thyrse et allongé sur le dos d'une panthère qui court vers la droite.

4. Que la mosaïque du Verbe-Incarné, malgré le grave dommage subi, méritât d'être conservée, c'est-à-dire détachée du sol où elle gisait, puis, après discrète restauration, rétablie dans un musée, c'était l'évidence même. Depuis la mosaïque des Jeux du cirque, nul pavement romain qui l'emportât sur celui-ci, du moins par la beauté de l'exécution, n'avait été remis au jour à Lyon. La mosaïque de Méléagre et Atalante [8], plus intéressante par le sujet, n'offrait point, si l'on s'en réfère à la planche d'Artaud, la même finesse de travail. La mosaïque du Berger [9], connue elle aussi seulement grâce à l'album d'Artaud, si elle égalait la nôtre sous ce rapport, ne la surpassait point. Œuvre de techniciens habiles, reproduisant des modèles excellents et travaillant à la bonne époque, à cette époque antoninienne où

1. *Ibid.*, II, 86, 7° a.
2. Héron de Villefosse, pass. cité, p. 151 et 153.
3. Gauckler, pass. cité, p. 2.118, note 9.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Inv. des mos.*, I, 1.241.
7. *Ibid.*, II, 73.
8. Artaud, 1835, p. 64, pl. 9 ; *Inv. des mos.*, I, n° 720.
9. Artaud, *ibid.*, p. 106, pl. 51 ; *Inv. des mos.*, n° 719.

la virtuosité des mosaïstes romains fut incomparable [1], la mosaïque lyonnaise de Bacchus et des Saisons se recommandait par des qualités manifestes de composition, de dessin et de polychromie, qui frappèrent d'emblée tous nos visiteurs. Les juges les plus compétents trouvèrent à y louer, partout, la sûreté savante de lignes et de teintes qui donnent l'illusion du relief ; dans le tableau principal, l'aisance élégante des attitudes et du mouvement ; dans les deux tableaux secondaires, l'expression des physionomies et leur contraste que relève la différence du coloris, si sobre dans la figure de l'Hiver, si riche dans celle de l'Automne. Que l'on rapproche ces figures de celles qui représentaient les mêmes saisons dans la célèbre mosaïque de Saint-Romain [2] et que nous connaissons par la planche d'Artaud ; que l'on rapproche surtout l'Automne de la Déserte, tel qu'on le voit dans le vestibule des Antiques [3] et celui du Verbe-Incarné : la finesse des traits, la noblesse du visage, la perfection du travail matériel rendent sans conteste nos répliques de ces types supérieures à ces autres répliques.

5. La découverte fut portée à la connaissance et signalée à l'attention du conseil municipal de Lyon par un rapport de M. l'adjoint Joseph Vial ; puis, dans la séance du 31 juillet 1911, M. le maire Herriot demanda et obtint l'autorisation de négocier l'achat pour la ville [4]. Une expertise amiable confiée à M. Sainte-Marie Perrin, architecte de Fourvière, et au maître mosaïste Claudius Mora, avait estimé la valeur de l'œuvre à 5.000 francs. La Faculté des lettres qui, en vertu d'une convention avec M. Egger, avocat à Fribourg (Suisse), agissant au nom des propriétaires du clos, était copropriétaire pour moitié de tous les objets précieux provenant des fouilles, fit cession de ses droits sur la mosaïque à la ville, laquelle devait donc verser 2.500 francs à M. Egger. Dans sa séance du 25 septembre [5] le conseil municipal, sur rapport du maire en date du 22 août, vota un crédit de 3.500 francs pour cette dépense et celle de l'ablation et du transport. Quant au

---

1. Gauckler, p. 2.112.
2. 1835, album, pl. XVIII ; cf. *Inv. des mos.*, I, 198 ; reproduction, dans l'album, de la planche d'Artaud.
3. Voir chap. IX, § II, n° 2, et le fig. 17.
4. *Conseil municipal. Procès-verbaux des séances*, 2e semestre 1911, p. III.
5. *Ibid.*, p. 182 et suiv.

coût de la restauration, il était impossible, disait le rapport [1], de l'évaluer alors, même approximativement.

6. L'ablation, qui était urgente, fut faite au cours de l'été, sous la direction de Claudius Mora, selon le procédé de Belloni perfectionné. J'ai cité, dans le chapitre relatif à la mosaïque Macors [2], la définition donnée par Artaud de ce procédé lui-même. Voici celle que mon collaborateur M. Germain de Montauzan [3], qui suivit le travail de Mora, donne de cette méthode telle que l'appliquent aujourd'hui les spécialistes, héritiers de Belloni : « Après un bon lavage de la surface et un séchage dont le degré absolu est indispensable, la mosaïque fut cirée et frottée soigneusement à la façon d'un parquet. Puis on détermina différentes lignes de sectionnement, divisant la surface en un assez grand nombre de rectangles inégaux — une quarantaine pour ce qui reste de la mosaïque et qui se réduit à 12 mètres carrés —, ces rectangles étant calculés par la nécessité de ne couper aucun motif essentiel et de suivre autant que possible... les zônes neutres. Puis chaque rectangle fut recouvert, d'abord d'une bande de papier joseph coupée exactement à sa mesure, enduite d'une colle forte appliquée à chaud, (gomme arabique et farine de seigle cuite). Quand ce fut bien sec, le papier fut doublé d'une bande de toile, de la même dimension, soigneusement étirée et collée par-dessus. Toute la surface étant ainsi garnie, on découpa avec un petit ciseau très tranchant le pourtour des rectangles, détachant et conservant à part une rangée de cubes le long de chaque ligne, et entamant ensuite le ciment sous cette ligne... Puis, par le côté ou les côtés libres dès l'abord ou déjà dégagés, on creusait pour chaque rectangle sous le ciment, de manière à dégager le bloc formé par la portion de mosaïque et son support découpés ; ce bloc enlevé et retourné, le ciment était décapé au ciseau jusqu'à la face de dessous des cubes. A l'exception de quelques dizaines sur des milliers, les cubes restèrent parfaitement adhérents à leur carapace de papier entoilé... Le moment venu, on étendra, à l'emplacement désigné, un ciment préparé à cet effet. On enfoncera chacune de ces larges galettes dans

1. Ce rapport est inséré au *Bulletin municipal*, 1911, 2e semestre, p. 141.
2. Chap. I, § III, nº 1.
3. *Ann. de l'Univ. de Lyon*, nouv. série, II, 25, p. 65 et suiv.

la pâte avant qu'elle ait fait prise. La toile, chauffée, se décollera ensuite, ainsi que le papier. Il ne restera plus qu'à rajuster les petits cubes des lignes de contour et à faire les quelques restaurations indispensables ».

7. Dans son rapport du 22 août, le maire annonçait que la mosaïque de Bacchus et des Saisons était « destinée au futur plancher du nouveau Musée Guimet ». Un conseiller demanda, dans la séance du 25 septembre, pourquoi elle n'irait pas au Palais des Arts. Il lui fut répondu qu'aucun emplacement n'était disponible dans ce musée et que, d'ailleurs, elle serait bien placée au Musée Guimet ; car elle avait trait au culte dionysiaque. On ne peut, en vérité, prendre au sérieux ni l'une ni l'autre assertion. La place ne manquait pas, à la seule condition de la chercher avec le désir de la trouver, dans les salles du Palais des Arts, pour un monument qui n'est point du tout à sa place dans une salle du Musée Guimet [1]. Quoi qu'il en soit, la chose fut décidée et faite. Il suffit de lire, au *Guide illustré du Musée Guimet*, la légende de la planche III : *Tombeau de Ramsès I*er *et Mosaïque de Fourvière*, pour sentir l'inconvenance de cet exil inutile. Sans doute, il y a autre chose qu'elles dans les locaux du Palais Saint-Pierre où les mosaïques romaines ont été reposées ; mais elles y sont ensemble, elles y forment une collection dont il ne fallait pas séparer la dernière rendue au jour [2].

J'ai demandé ou fait demander s'il existait un dossier concernant cette mosaïque, soit à l'architecture municipale, soit au bureau ou au contrôle des travaux de la ville. Partout la réponse a été négative. Je n'ai pu avoir les papiers ni de l'architecte Blein qui dirigea la transformation du Palais de Glace en nouveau Musée Guimet, ni du maître mosaïste Claudius Mora qui fut chargé de l'enlèvement [3]. Si le crédit de 1.000 francs voté pour cette opération suffit ou non à la dépense, je l'ignore. Mais je connais le coût exact de la restauration et de la repose, grâce au mémoire que m'a commu-

---

1. Galerie du rez-de-chaussée, salle égyptienne. Cf. *Guide illustré du Musée Guimet de Lyon*, 1913, p. 35 et suiv. Il est dit dans la notice que les « torsades se croisent à angle droit de manière à figurer des swasticas, symboles de lumière », que « ces cordons qui s'enchevêtrent et n'ont ni commencement ni fin sont des symboles d'éternité ». Pareille intention symbolique ne fut certainement pas dans l'esprit des mosaïstes romains, qui voulurent donner un cadre élégant à leurs tableaux, et ne voulurent rien de plus.

1. On va voir, § II, qu'elle n'est plus maintenant la dernière ou, pour parler plus exactement, la dernière de celles qui, rendues au jour, ont pris ou vont prendre place dans les collections de la ville ; mais aussi que la dernière n'aura pas à subir un exil de cette sorte.

2. Ils sont décédés l'un et l'autre.

niqué obligeamment M. Bertin. Avec son associé, M. Ciancia, il fut, du vivant même de Mora, le successeur de celui-ci pour ces deux parties du travail. Le devis se monte à 1.662 francs 70. Il est daté du 20 août 1913. La mosaïque était déjà reposée en mai, lorsque se fit l'inauguration solennelle du nouveau musée ; il ne restait plus qu'à substituer sur place, aux grands cubes verts dont les vides du tableau central avaient été garnis provisoirement, ceux de la restauration définitive. C'était, pour les mosaïstes modernes, la phase la plus délicate de leur travail, non pas en ce qui regardait le dessin, puisque toutes les lignes essentielles subsistaient, mais en ce qui tenait aux nuances du coloris. Rien n'était plus facile, au contraire, que de compléter la torsade et le filet du cadre et du labyrinthe. Quant aux deux tableaux d'angle, dont l'un manquait tout entier, l'autre presque tout entier, on a comblé les lacunes avec des cubes blancs pareils à ceux du champ. En somme, la mosaïque a été restaurée habilement et discrètement. Elle est de la sorte plus agréable à voir pour le commun des visiteurs d'un musée que si on l'avait reposée telle quelle ou à peu près, c'est-à-dire en garnissant de cubes blancs tous les vides intérieurs et en laissant les lignes brisées du pourtour se dessiner, comme ses lignes intactes, sur le pavé de la salle. Les esprits rigoureusement scientifiques eussent préféré cependant cette solution.

II

1. La mosaïque dont il me reste à parler fut découverte en juin et juillet 1913, dans le même clos du Verbe-Incarné, mais dans la partie de ce clos qui est située entre les bâtiments modernes, au sud, et le terrain militaire de la Sarra, au nord. Elle gisait, à une quarantaine de mètres de la précédente mosaïque, sous trois et quatre mètres de remblai. Nous pûmes constater dès lors, par des sondages latéraux, qu'elle n'était pas isolée. Nos recherches, poursuivies à l'automne de 1913 et achevées au printemps de 1914, démontrèrent qu'elle était flanquée, à l'ouest, de deux autres, à l'est, de quatre autres pavements, moins beaux ou moins bien conservés. Tous ceux-ci furent laissés en place et remblayés, hormis quelques frag-

ments enlevés, mais non pour entrer aux Musées de Lyon. Avant le remblayage et les ablations partielles, tous ont été photographiés. Le plan général de la fouille permettrait d'ailleurs de les retrouver sans peine, au besoin.

2. La seule mosaïque de ce groupe qui parut digne d'être enlevée totalement et rétablie dans un musée, était un rectangle, long de 11 m. 80 dans la direction nord-sud, large de 7 m. 30 dans la direction est-ouest, couvrant dont une surface d'environ 85 mètres, lorsqu'il était intact. Mais nous le retrouvâmes fort endommagé dans sa partie sud, ayant perdu en somme à peu près un tiers de sa surface [1]. Dans le cadre d'une bordure à bandes noires et blanches et d'une frise à rinceaux dont les lobes contenaient alternativement une feuille cordiforme noire et une fleur polychrome à huit pétales, double série interrompue aux quatre angles de la mosaïque et aux quatre bouts de ses axes par deux autres motifs plus riches, le champ blanc était coupé par huit bandes longitudinales et quatorze bandes transversales, les plus extérieures contiguës à la frise, toutes à fond blanc et de la même largeur, limitées par des filets noirs et divisées en cases alternativement quadrangulaires et rectangulaires, celles-ci inscrivant toujours des losanges allongés, celles-là, c'est-à-dire les entrecroisements, des carrés posés en losanges; à l'exception pourtant des deux bandes longitudinales les plus intérieures où chaque losange était placé entre un motif à huit fleurons et une rose à huit pétales. Il y avait 314 de ces cases. Les figures des seules bandes longitudinales 1, 2, 7 et 8, c'est-à-dire des deux couples les plus extérieurs, étaient toutes ou bien noires ou bien noires et blanches ; celles des autres bandes longitudinales, presque toutes polychromes et d'une polychromie de plus en plus riche à mesure que l'on s'éloignait des côtés. Dans les 91 grands compartiments quadrangulaires que délimitaient les deux séries de bandes, tels les caissons d'un plafond à poutres entrecroisées, des motifs ornementaux circulaires ou dérivant du cercle alternaient avec des motifs carrés ou dérivant du carré, hormis qu'à l'une des extrémités du grand axe, il y avait deux motifs carrés de suite. Les 27 sujets de ce grand axe, c'est-à-dire la rangée des grandes et des petites cases comprise

1. Elle est figurée, telle qu'elle fut exhumée, dans Germain de Montauzan, ouv. cité, fasc. 30, p. 25, et dans *Revue d'histoire de Lyon*, 1914, p. 403.

entre les deux bandes longitudinales les plus intérieures, 4 et 5, sont tous différents et aucun ne se retrouve ailleurs dans le pavement. Au contraire, dans le petit axe, rangée comprise entre les bandes transversales 7 et 8, par rapport au huitième sujet, grand compartiment qui est à l'intersection des deux axes et forme donc le centre de la mosaïque, les 14 autres sujets se répartissent symétriquement en deux groupes. Du reste, le grand axe divise toute la composition en deux parties symétriques ; mais il n'en est pas de même du petit axe. L'extraordinaire variété des motifs ornementaux défie et décourage la description. Le dessin, exécuté au moyen de pierres dont aucune n'a un centimètre de côté, est partout d'une régularité remarquable. La polychromie, à la fois riche et sobre, parfaitement harmonieuse, comporte, avec le noir et le blanc, le rouge sombre, le jaune foncé, le violet, le vert. Un détail mérite d'être signalé : comme beaucoup de pavements romains, la mosaïque a subi dès l'antiquité une réparation maladroite. Dans l'une des bandes qui bordent le petit axe, le carré de la case 7 occupe indûment la place d'une fleur pareille à celle de la case symétrique 9, et le losange de la case 6 n'est pas identique, ainsi qu'il devrait l'être, à celui de la case symétrique 10.

3. Malgré l'absence d'un tableau pittoresque parmi la multitude et la variété de ses motifs ornementaux, cette mosaïque était manifestement une belle œuvre d'art, tout à fait digne de quitter l'excavation, où elle n'aurait pu séjourner longtemps à découvert sans péril, pour l'abri sûr et clair d'une salle de musée. Sur la proposition de M. l'adjoint Joseph Vial (23 juin) et conformément à un rapport de M. le maire Herriot (7 juillet), le conseil municipal de Lyon, dans sa séance du 18 août 1913, vote un crédit de 2.000 francs pour l'achat « d'une nouvelle mosaïque romaine provenant des fouilles opérées à Fourvière par la Faculté des lettres ». Cette fois encore la Faculté abandonne à la ville sa part de propriété et le crédit représente celle de M. Egger. Comme l'enlèvement est urgent, dans la même séance, conformément à un second rapport du maire (6 août), le conseil vote un autre crédit de 2.980 francs, 480 francs pour le hangar qui protégera le pavement et les ouvriers, 2.500 francs pour l'ablation elle-même et le transport dans l'atelier des mosaïstes Claudius Mora, Bertin et Ciancia, chargés en outre de la restauration et de la repose. Les crédits nécessaires pour cette

double opération seront demandés en temps utile [1]. L'enlèvement se fit avec plein succès, sinon sans difficulté — car le béton de support était d'une solidité vraiment romaine — avant la mauvaise saison, ainsi que le remblayage de l'excavation qui aurait rendu impossible la suite de nos recherches. Par une soumission du 18 avril 1914 [2], le maître mosaïste Ciancia s'engageait, moyennant une somme forfaitaire de 8.000 francs, à reconstituer sur dalles de ciment encadrées de fer, transporter à l'Exposition internationale de Lyon —, où il avait été décidé qu'elle figurerait avant d'aller prendre sa place définitive au musée —, poser, enlever, transporter et reposer à cette place définitive, la mosaïque qui était, depuis l'ablation, dans ses ateliers, rue de la Villardière, 8. La reconstitution, qui pouvait se faire à coup sûr, en raison de la symétrie du décor, et qui fut faite avec beaucoup d'art et de soin sous la direction de Claudius Mora, était déjà terminée, la mosaïque reconstituée se voyait déjà, en très bonne lumière, mais verticalement ou presque, à l'Exposition internationale, lorsque le maire présenta cette soumission au conseil, dans la séance du 29 juillet 1914, et lui demanda de régulariser la dépense [3]. Après la clôture si malheureusement prématurée de l'Exposition, la mosaïque fut transportée dans l'ancienne église Saint-Pierre, devenue annexe du Palais des Arts ; c'est là, dans le pavé du chœur, que doit avoir lieu, mais que les circonstances n'ont pas encore permis, sa repose définitive. Le 30 juin 1920, le mosaïste Ciancia fournissait un mémoire conforme à sa soumission, réglé le 10 août sur certificat de paiement délivré à cette date par l'architecte en chef de la ville et rappelant que la repose définitive était comprise pour une somme de 300 francs dans le devis total de 8.000 francs [4]. Enfin, le 26 octobre 1920, l'architecte en chef, M. Meysson, écrivait à M. Focillon, directeur des Musées, pour que l'emplacement exact lui fût désigné, où la mosaïque devait être placée [5]. Il est désirable qu'elle redevienne visible au public le plus tôt possible ; mais elle a été reconstituée de telle sorte qu'il n'y a point péril en la demeure.

1. *Conseil municipal*, 1913, 1er semestre, p. 274 et suiv. ; 2e semestre, p. 79 et suiv.
2. Dossier communiqué par l'architecture municipale.
3. *Conseil municipal*, 1914, 2e sem., p. 39.
4. Dossier de l'architecture municipale.
5. *Ibid.*

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS VII

CHAPITRE PREMIER. — LA MOSAÏQUE MACORS (JEUX DU CIRQUE).

§ I. *La découverte ; l'acquisition par la Ville* (1806-1813) 2

1. Le clos Macors ou jardin des mosaïques 2
2. Date et lieu de la découverte ; orientation de la mosaïque 5
3. Le temple ; les fouilles ultérieures de Macors 8
4. Le cercle du jardin des mosaïques ; décès de Macors 10
5. Tergiversations du conseil municipal ; vente du terrain et de la mosaïque par les héritiers de Macors aux Dépierre ; vente de la mosaïque par les Dépierre à Riffaut et Rivoiron ; acquisition de la mosaïque par la Ville 11

§ II. *La mosaïque reste cinq années de plus en place* (1813-1818) 16

1. Difficultés avec les Dépierre 16
2. Causes du retard ; le procédé Schneyder inapplicable pour l'ablation . . 19

§ III. *L'ablation, la restauration et la repose par Belloni* (1818-1820) 20

1. Le procédé Belloni pour l'ablation 20
2. Belloni se charge de l'enlèvement et l'opère avec plein succès 21
3. Il repose la mosaïque après l'avoir restaurée à Paris 23
4. Coût total ; mensonge d'Artaud 24

§ IV. *La seconde repose* 25

La mosaïque quitte la salle de la Momie, sa première place au Musée (1863) ; elle est reposée dans la salle des Plâtres antiques (1870) . . . 25

§ V. *Notice descriptive et appréciation esthétique* 28

1. Bibliographie des notices et des images 28
2. La planche I d'Artaud ne représente pas avec une exactitude absolue la mosaïque telle qu'elle était avant la restauration 29
3. Description de la mosaïque d'après la planche d'Artaud 31
4. Quel moment de la course le peintre a voulu figurer ; quelles fantaisies il s'est permises, spécialement la dualité du point de vue. Le dessin, la composition du tableau 38
5. La restauration de Belloni 41

§ VI. *La mosaïque de Lyon et les autres mosaïques des Jeux du cirque* 43

1. Malgré son originalité, la mosaïque de Lyon n'enrichit pas sensiblement notre connaissance générale des jeux du cirque 43
2. La mosaïque d'Italica ; celle de Barcelone ; celle de Girone ; celle de Gafsa 44

§ VII. *La mosaïque des Jeux du cirque et l'histoire de Lyon* 47

1. La mosaïque représente sans doute le cirque de Lyon à une certaine époque, mais non pas les jeux de Caligula ou ceux de Ligarius, selon la double hypothèse d'Artaud 47
2. Artaud se trompe aussi en l'assignant au premier siècle ; elle est de la période antoninienne. Il se trompe donc aussi en imputant par conjecture son ensevelissement à l'incendie contemporain de Néron. Si elle fut ensevelie au temps de Septime Sévère ou plus tard, nous l'ignorons 49

CHAPITRE II. — LA MOSAÏQUE CASSAIRE (LUTTE DE L'AMOUR ET DE PAN).

§ I. *Notice historique* 53

1. Le double témoignage de Spon sur la découverte ; désignation plus précise du lieu. La mosaïque en place au début du XIX^e^ siècle 53
2. Acquisition par la Ville (1819) ; ablation par les marbriers lyonnais Bernard et Jamey (1820) ; restauration par Belloni à Paris (1821) ; repose par les marbriers lyonnais (1822) ; le règlement de comptes avec Belloni 55
3. Coût total ; la mosaïque occupe toujours la place qu'elle prit alors au Musée (deuxième salle actuelle de la grande galerie) 59

§ II. *Notice descriptive* 60

1. Description de la mosaïque restaurée 60
2. La planche V d'Artaud n'est pas une image fidèle de la mosaïque avant la restauration 61
3. La restauration de Belloni 64

§ III. *Exégèse du tableau* 65

1. Définitions et interprétations de Spon, Menestrier, Montfaucon, Millin, Artaud, Comarmond 65
2. Le thème du combat d'Éros et de Pan dans l'art hellénistique et romain
3. La mosaïque Cassaire comparée avec un camée de Berlin et une fresque d'Herculanum ; avec les autres mosaïques de même sujet. 71 72
4. Elle fut composée au milieu ou vers la fin du deuxième siècle 74

Chapitre III. — La Mosaïque Michoud (Lutte de l'Amour et de Pan).

§ I. *Notice historique* 75
1. Lieu et date (1803) de la découverte 75
2. Acquisition par la Ville ; enlèvement et repose par les marbriers lyonnais Bernard et Jamey (1821) 76
3. De la première salle de la grande galerie, la mosaïque est transférée dans la quatrième (1888) 78

§ II. *Notice descriptive* 79
1. Le tableau central 79
2. Le surplus de la mosaïque, spécialement les quatre oiseaux qui symboliseraient, d'après Artaud, les quatre saisons 80
3. Si la mosaïque a subi une restauration 81

Chapitre iv. — La Mosaïque Montant (Orphée charmant les animaux).

§ I. *Notice historique* 83
1. Lieu et date (1822) de la découverte 83
2. Acquisition par la Ville (1823) 84
3. Enlèvement, réduction et repose par les marbriers lyonnais Bernard et Jamey (1823). La mosaïque réduite prit place dans le troisième compartiment actuel de la grande galerie 86

§ II. *La mosaïque primitive* 88
1. Description de la mosaïque primitive d'après la planche LVIII d'Artaud 88
2. La mosaïque comportait quarante-quatre petits tableaux autour du tableau central, ainsi que le montre cette planche, et non pas cinquante 90
3. Mais la planche d'Artaud ne tient aucun compte des dégradations, tandis que sa notice les exagère 92

§ III. *La mosaïque réduite* 94
1. En quoi la restitution est et n'est pas une mosaïque « dans le même esprit » que l'original 94
2. Pourquoi une restitution moins réduite, qui était possible, ne fut ni exécutée ni projetée 95
3. La restitution actuelle et la restitution d'abord projetée par Artaud . . 96

§ IV. *Les mosaïques de même sujet* 97
1. Il n'y a qu'une mosaïque d'Orphée au musée de Lyon 97

2. La mosaïque de Vienne ; celle de Sainte-Colombe. Statistique et caractéristique des mosaïques d'Orphée 98
3. Le mythe d'Orphée charmant les animaux dans l'art païen et dans l'art chrétien 100

Chapitre v. — La Mosaïque Seguin

(Éros et Antéros ou les exercices de la palestre)

§ I. *Notice historique* 101
1. Lieu et date (1822) de la découverte ; acquisition par la Ville (1823) ; enlèvement par les marbriers lyonnais Bernard et Jamey 101
2. La mosaïque dans les dépôts du musée jusqu'en 1870 ; première repose dans la salle des Plâtres 103
3. Deuxième repose dans la galerie des Bustes, au rez-de-chaussée (1875). 105

§ II. *Notice descriptive* 106
1. Description de la mosaïque 106
2. Quel titre faut-il lui donner ? Sujet sans unité rigoureuse, morcelé en trop de petits tableaux ; personnages empruntés, les uns au monde réel, les autres au domaine de la fiction 108
3. Les deux génies qui luttent sont-ils Éros et Antéros ? 111

Chapitre vi. — Mosaïque Cucherat (Les poissons).

1. Lieu et date (1843) de la découverte ; la mosaïque, donnée à la Ville, fut enlevée en 1844, posée dans la salle des Plâtres en 1845, reposée dans la galerie des Bustes, au rez-de-chaussée, en 1875 114
2. Description, rapprochements 116
3. La deuxième mosaïque Cucherat 119

Chapitre vii. — Mosaïque Contamin (l' Ivresse de Bacchus).

§ I. *La mosaïque primitive* 120
1. Lieu et date (1841) de la découverte des deux mosaïques Contamin ; ce que nous savons de la plus petite 120
2. Description de la plus grande mosaïque, hormis le tableau principal, d'après une lithographie qui la représente approximativement telle qu'elle était lors de la découverte 121
3. Le tableau principal : l'ivresse d'Hercule ou l'ivresse de Bacchus ? . . . 124

§ II. *La mosaïque réduite ; première repose* 127

1. Acquisition des deux mosaïques par la Ville (1858) ; enlèvement et transport à Lyon 127
2. Repose de la grande mosaïque à l'extrémité orientale de l'aile sud (1867) 129
3. En quoi et pourquoi elle fut alors réduite 180

§ III. *Deuxième repose ; nouvelle réduction* 133

1. Le déplacement (1880). 133
2. La repose dans le premier compartiment de la galerie Chenavard (1888); importance et cause de la nouvelle réduction. 134
3. Éléments exclus de l'une et de l'autre restitution, qui existent encore . 135

CHAPITRE VIII. — LA MOSAÏQUE DES CHAZEAUX.

La mosaïque des Chazeaux : découverte (1865) ; repose (1867) dans l'escalier des Facultés, rue de l'Hôtel-de-Ville ; description. 138

CHAPITRE IX. — MOSAÏQUES COMPOSITES ET FRAGMENTS.

§ I. *La table d'Artaud* 142

1. La table d'Artaud. 142
2. La mosaïque Flacheron (1820) 143
3. La mosaïque Flacheron et la table d'Artaud. 146

§ II. *Décorations murales* 146

1. Les trois mosaïques superposées de la Déserte : découverte (1823) ; description d'après la planche d'Artaud ; hypothèses chronologiques. 146
2. Ce que sont devenues les parties conservées des deux plus anciennes mosaïques ; le Pan d'Artaud est un fragment de la plus ancienne. . . 151
3. La décoration murale du vestibule des Antiques ; description de l'ensemble ; éléments fournis par les mosaïques superposées de la Déserte ; autres éléments ; certitudes et conjectures 156
4. Soubassement d'un couloir du rez-de-chaussée. 160

§ III. *L'emblema Carrand ; les fragments* 161

1. L'emblema Carrand. 161
2. Buste de Bacchus ou de l'Automne. 163
3. Fragments qui étaient en 1916 ou sont encore aux dépôts. 163

Chapitre x. — Mosaïques du verbe-incarné.

§ I. *La mosaïque de Bacchus et des Saisons* 165
1. La maison des neuf mosaïques 165
2. Découverte (1911) et description de la mosaïque de Bacchus et des Saisons 165
3. Rapprochements : figuration des Saisons, de Bacchus, de Bacchus avec les Saisons, dans les mosaïques romaines. 167
4. Appréciation esthétique de la mosaïque du Verbe-Incarné. 168
5. Acquisition par la Ville. 169
6. L'ablation par le procédé de Belloni perfectionné. 170
7. La repose au musée Guimet (1913) après discrète restauration 171

§ II. *La grande mosaïque ornementale* 172
1. Elle faisait partie d'un groupe de sept mosaïques. 172
2. Découverte (1913) et description 173
3. Acquisition par la Ville ; ablation ; restauration ; repose provisoire à l'Exposition de 1914 ; transport dans l'ancienne église Saint-Pierre où aura lieu la repose définitive. 174

Table des matières 177

ILLUSTRATION HORS TEXTE

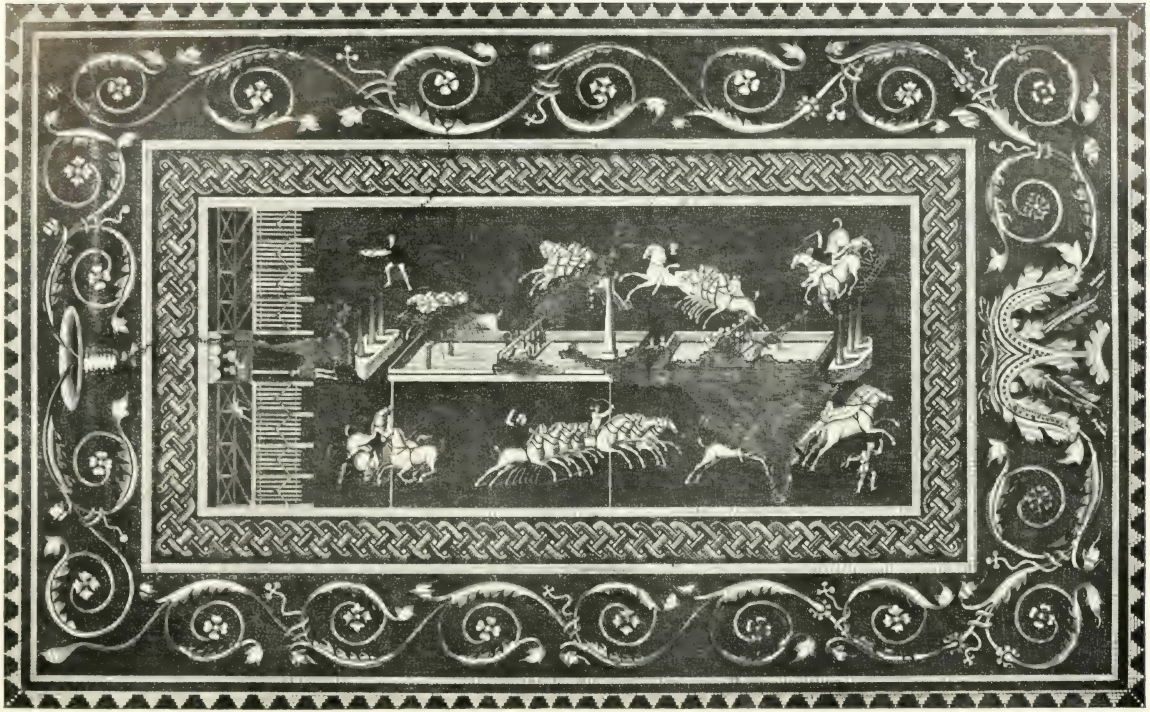


Fig. 3. — La Mosaïque Macors non restaurée
(D'après la planche d'Artaud).

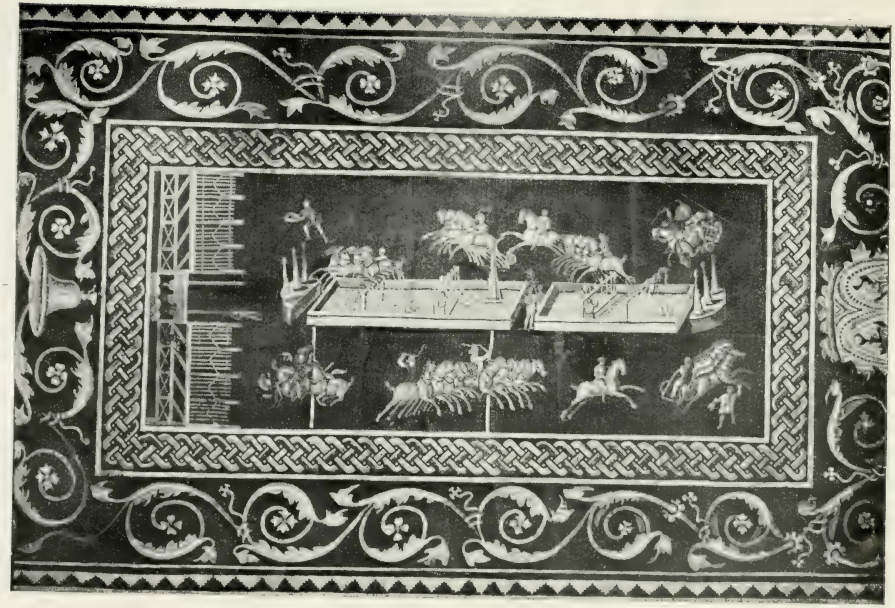


Fig. 4. — La Mosaïque Macors restaurée
(D'après un cliché Silvestre).

Fig. 5. — La Mosaïque Cassaire non restaurée
(D'après la planche d'Artaud).

Fig. 6. — La Mosaïque Cassaire non restaurée
(D'aprés un dessin anonyme).

Fig. 7. — Le tableau central de la Mosaïque Cassaire restaurée
(D'après un cliché Silvestre).

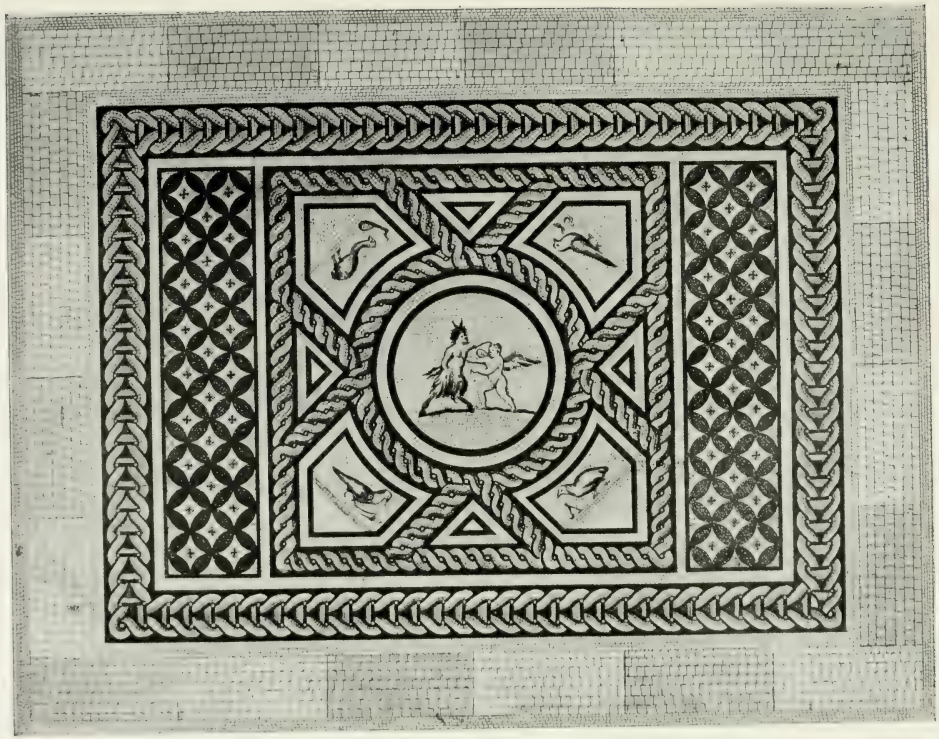


Fig. 8. — La Mosaïque Michoud

(D'après la planche d'Artaud.

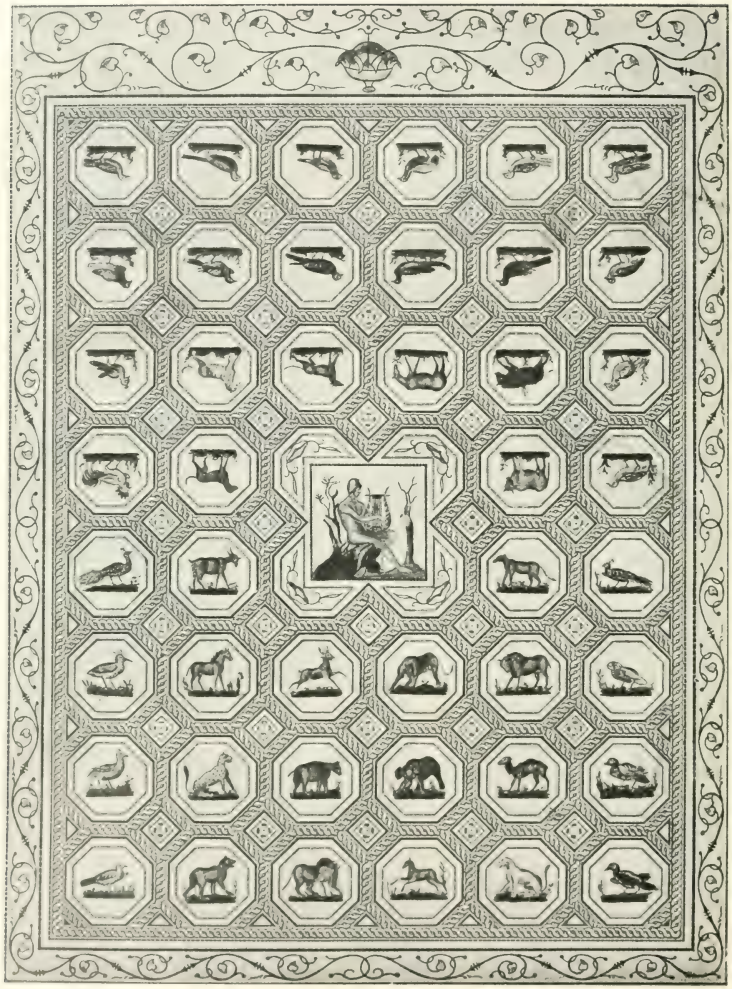


Fig. 10. — La Mosaïque Montant complète
(D'après la planche d'Artaud).

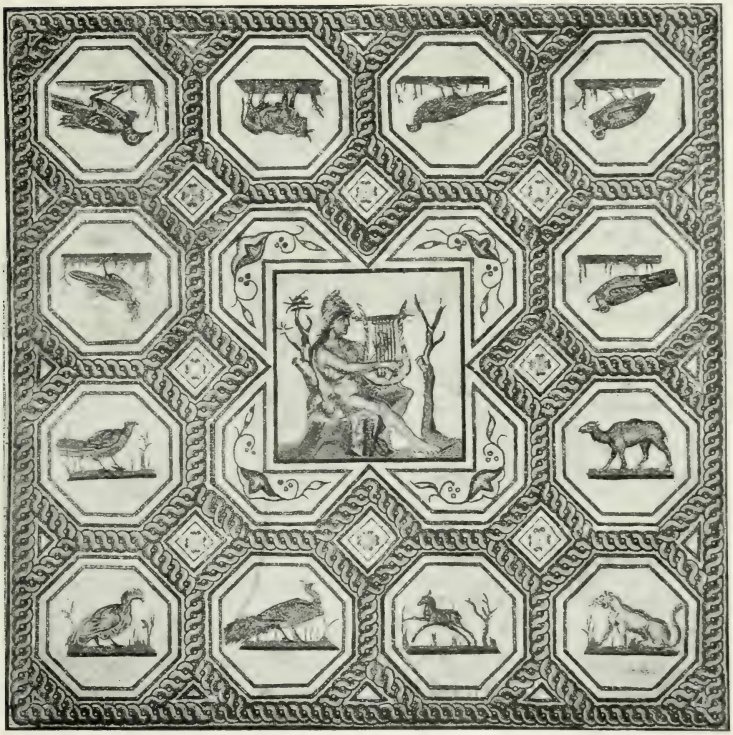


Fig. 11. — La Mosaïque Montant réduite

(D'aprés la planche de l'Inventaire des mosaïques).

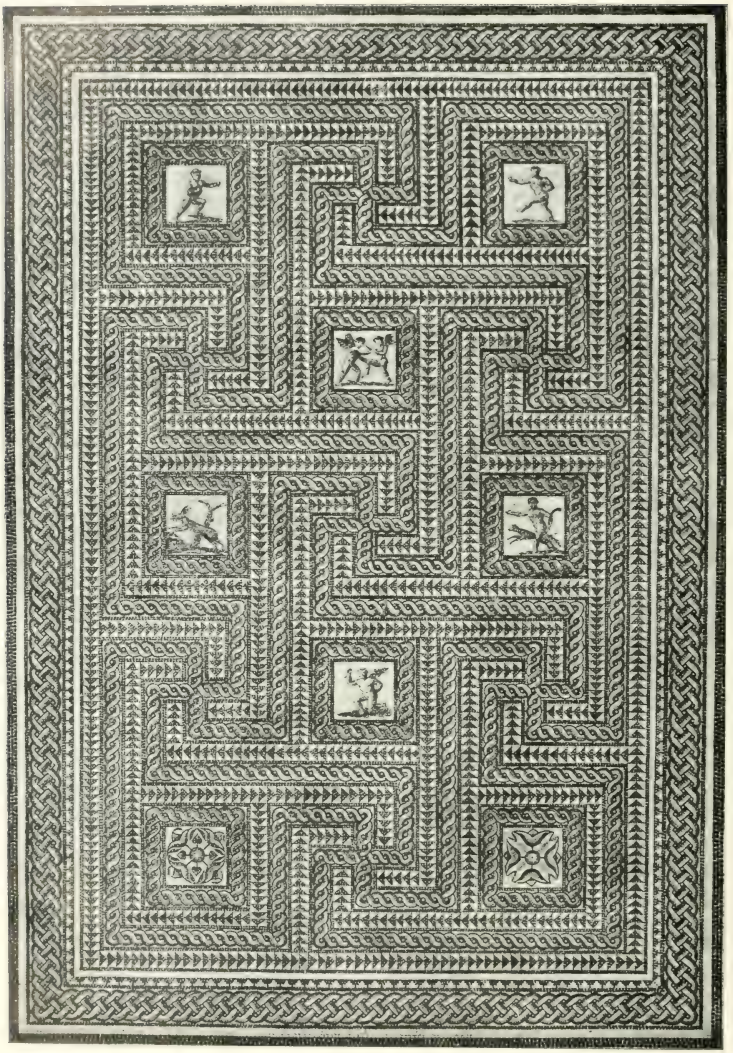


Fig. 12. — La Mosaïque Seguin
(D'après la planche d'Artaud).

Fig. 13. — La Mosaïque Cucherat

(D'après un cliché Silvestre)

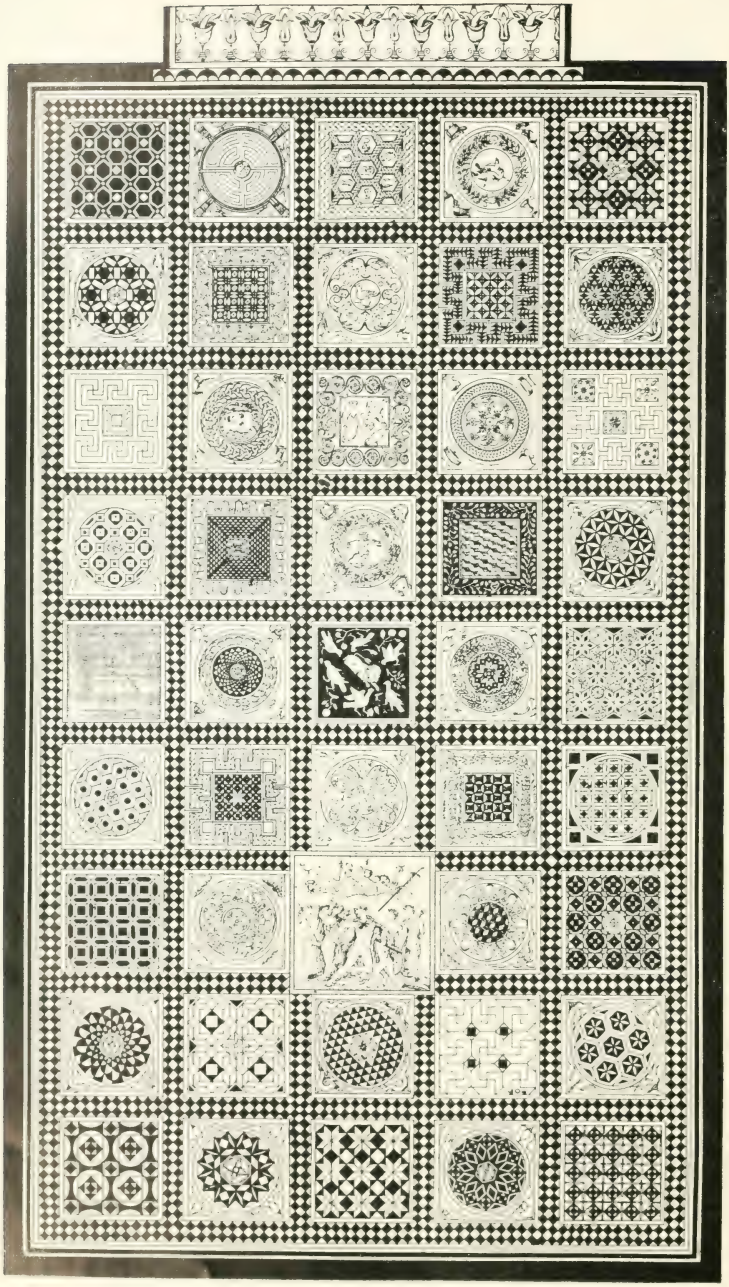


Fig. 14. — La Mosaïque Contamin entière
(D'après la lithographie de Storck).

Fig. 15. — Le tableau de la Mosaïque Contamin

(D'après un dessin de M. Amable Audin).

Fig. 17. — Cérès ou l'Été

Fig. 18. — Bacchus ou l'Automne

Mosaïque de la Déserte

(D'après un cliché Silvestre).

Fig. 20. — L'Hiver

Fig. 21. — L'Automne

Mosaïque du Verbe Incarné
(D'après un cliché Silvestre).

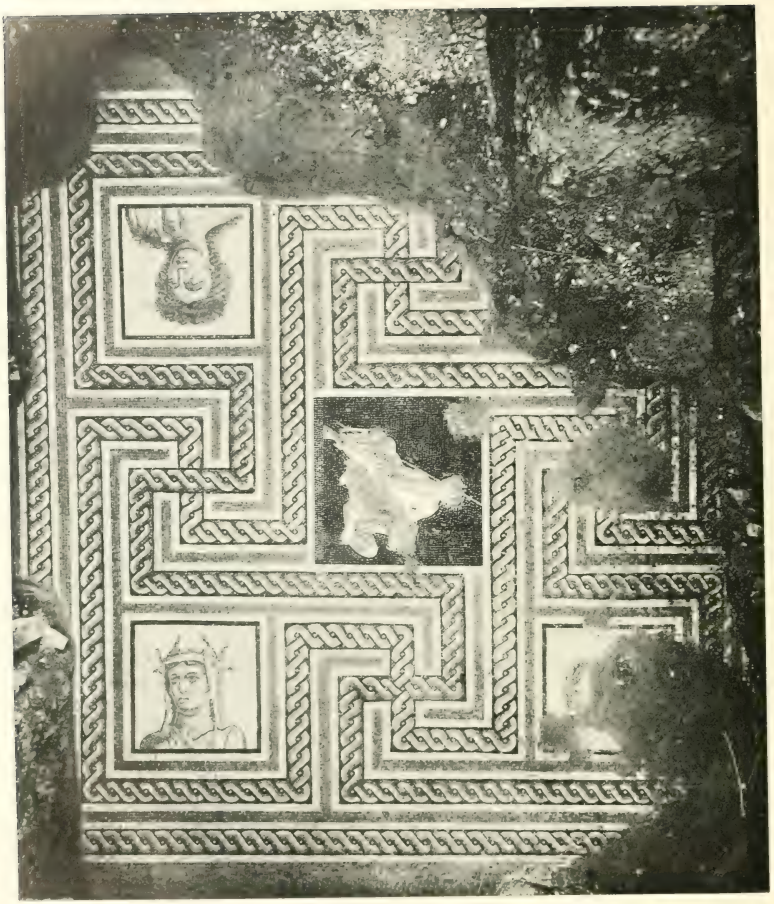


Fig. 19. — Bacchus et les Saisons

Mosaïque du Verbe Incarné

(D'après un cliché Silvestre).

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY